

يوتوا دوفنى

الأديب والالتزام

(من بارسكال إلى سامرقتي)



ترجمة : محمد برادة

المشروع القومي للترجمة

الأدب والالتزام

(من باسكال إلى سارتر)

تأليف : بونسوا دونسي

ترجمة : محمد برادة



CFCC



٢٠٠٥

المشروع القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

– العدد : ٩٧٩

– الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)

– بونوا دونى

– محمد برادة

– الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

Littérature et engagement

de Pascal à Sartre

De: Benoît Denis

© Editions du Seuil, 2000

تم نشر هذا الكتاب بالاشتراك مع المركز الفرنسى للثقافة والتعاون
(قسم الترجمة) التابع لسفارة فرنسا بجمهورية مصر العربية فى
إطار مشروع دعم النشر (طه حسين).

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel: 7352396 Fax: 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم المختلفة، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة.

الفهرس

تقديم 9

الجزء الأول : ما الأدب الملتزم؟ 17

الفصل الأول : التدوين التاريخى للأدب الملتزم 19

الفصل الثانى : معنى الالتزام 35

الفصل الثالث : الكاتب الملتزم : حضور شامل 51

الفصل الرابع : الجمهور : الاستعانة بالدنيوى 65

الفصل الخامس : تناقضات الالتزام 79

الفصل السادس : أجناس الالتزام الأدبية 95

الجزء الثانى : الوجوه الوصية على الالتزام 125

الفصل السابع : باسكال أو باتوس الالتزام 131

الفصل الثامن : فولتير أو العصر الذهبى 155

الفصل التاسع : الأدب بعد مرحلة الرعب 181

الفصل العاشر : فكتور هيغو: الشعر والمنبر 207

الجزء الثالث : الأدب الملتزم فى عهد الحداثة 233

الفصل الحادى عشر : قضية دريفوس: عودة السياسى.. 249

الفصل الثانى عشر: مختبر ما بين الحربين 281

الفصل الثالث عشر : أوج السارتريه 321

الفصل الرابع عشر: انحسار الالتزام 347

مراجع مختارة 371

«هنا ، إذن ، يجب أن يبدأ بحثنا ، فى هذه اللحظة حيث
الكتاب المحدّدون والمتشواشجون بالآراء التى يُعلنونها
والشعارات التى يدافعون عنها والبيانات التى يوقعونها ،
والمؤتمرات التى يحضرونها والمجلات التى يكتبون فيها ،
يتّوارون ، مع ذلك ، وراء عملهم الإبداعى ، ويفرضون
الصمت على شخصهم ، فاسحين المجال ليظهر من ورائهم
الأدب فى عزّله ، واقفاً تحت نظرة التاريخ الحقيقية» .

رولان بارت

تقديم

سيتعلق الأمر إذن، فى هذا الكتاب، بالالتزام فى الأدب. إن هذا المصطلح وجميع الصيغ المشتقة منه ("أدب ملتزم"، "كاتب ملتزم"، وحتى عبارة الحشو "مثقّف ملتزم") هى مُنتشرة على نطاقٍ كافٍ فى الخطاب الأدبى لتُحيل بدون عناء، على ظاهرة محدّدة نسبياً، حتى ولو كانت هذه الظاهرة مع ذلك، موضوعاً للمجادلات المتكرّرة. بصفةٍ عامّة، كل واحد يعرف أن عبارة "أدب ملتزم" تعين ممارسة أدبية وثيقة الارتباط بالسياسة وبالمناقشات التى تثيرها، وبالمعارك التى تستتبعها (وسيكون كاتب ملتزم، فى هذه الحالة، هو بمثابة كاتب "يُمارس السياسة" فى كُتبه). كذلك، فإن كل واحد يُحدّد الإطار التاريخى للالتزام الأدبى ويُعيّن فاعليه الأساسيين: فهو قد انتشر هنا وهناك منذ الحرب العالمية الثانية، وغالباً ما يكون مرتبطاً بازدهار الشيوعية التى كان كثير من الكُتّاب "رفقاء طريق" لها، ومن أبرزهم جان بول سارتر.

بعد هذا :لتوضيح، نلاحظ مع ذلك أن موضوعَ الالتزام قد تعرضت لأبتذال كبير، وأن أشوكها المسنونة قد قُلَّتْ، فأصبحت فكرةً غائمة ومفتاحاً عُمومياً، تُحيلنا بدون تمييز على رؤية العالم عند كاتب، وعلى الأفكار العامة التي تخترق عمله الأدبي، بل وحتى على الوظيفة التي يُحدِّدها للأدب. وهكذا كثيراً ما نقرأ ناقداً يَسْبِر " التزام س." أو يُحِلِّل "الأدب الملتزم بحسب ج."، في حين أن جميع هؤلاء الكتاب لا يفسحون مجالاً للسياسة في كتاباتهم: وعندئذٍ فإن المفارقة التي يَتَفَحَّصُهَا المعلق الناقد بِجِدِّيَّةٍ - لا شك أنها مُبرِّرة - ستغدو هي أن رفض الالتزام هو أيضاً شكل للالتزام قد يكون أكثر أصالة ... على هذا النحو، يَرْتَسِمُ أمامنا أفقٌ للتفكير والخطاب هو ، في آنٍ ، دَحْضٌ للالتزام كما حدَّدناه بتعميم سابقاً، واستمرار في مساعلة موضوعة الالتزام. وهذا يعنى أنه، حتى إذا رفضنا " تَعَاطِي " الأدب للسياسة، فإننا لن نتخلَّى عن تحديد أهمية عمل أدبي مَّا، وكذلك رهاناته الإيديولوجية والثقافية أو أهميته بالنسبة للمجتمع الراهن ... أى جميع الأشياء التي تسمح موضوعةُ الالتزام بأن تشملها بكيفية ملائمة وتُدرجها تحت تَسْمِيَتِها البالغة المرونة. صحيح أيضاً، كما اعترف أنصار الالتزام الأكثر جذرية، أن كل عمل أدبي هو ملتزم بدرجةٍ مَّا، في اعتباره يقترح رؤية معينة للعالم ويُعطى الواقع شكلاً ومعنى.

كذلك، يحقُّ القول بأنه لا يوجد كاتب، عن وعيٍ أو بلا وعي ، لا يُضفى

على مشروعه غائية معينة. إلا أننا إذا عايَنا الالتزام من هذه الزاوية، فإنه سيَذُوب: هو في كل مكان وفي لا مكان، ويصير صفةً تُكلُّ أدب.

يمكننا، بنفس الطريقة، أن نعود إلى الوراء، وبدون تحوُّطٍ كبير، نجعل من الكاتب أغريباً دوبيني (١٥٥٢-١٦٣٠) أو من فولتير، كاتبين ملتزمين حقيقيين. ونفس الشيء بالنسبة لمسرحية موليير "تارتيف" أو حكايات لأفونتتين، إذا نظرنا إليها من هذه الزاوية، فستبدو مثل نصوص ملتزمة. وفي هذا الصدد، من المؤكَّد أنه وُجد دائماً أدبٌ للمعركة، حريص على الإسهام في المجادلات السياسية أو الدينية: مسرح أرسطوفان أو انتقادات "سيشيرون"، "ريفيات" باسكال أو خطب بوسيني، الشعر الممجَّد للويس الرابع عشر، أو الرسائل الفارسية لمونتسكيو، كل ذلك يمثل، فعلاً، أدباً موصولاً مباشرةً بالسياسة.

✶ على نفس المنوال، نجد أن السلطة الحاكمة قد اهتمت دوماً بالكتاب وأعمالهم: منذ أفكار أفلاطون في "الجمهورية" حول موضع الشعراء في المدينة، وصولاً إلى الطريقة التي نظَّمت بها السلطة الملكية في القرن الثامن عشر النشرَ والرقابة، نجد أن كل شيء يُشير إلى أن الأدب لم يكن قطّ موضوعاً محايداً ولا مُبالياً، حسب التعبير السياسي.

على ضوء ذلك، نتساءل: أي فائدة في أن نُدرج ضمن نفس التسمية ظاهراتٍ جدَّ مختلفة في تحقُّقها وجدَّ مشتتة زمنياً؟ ماذا نربح

من أن نخلط كتاباً وأعمالاً لا يوجد بينهم، واقعياً، سوى علائق محددة؟ لا فائدة وراء ذلك، إن لم يكن تَذْوِيب جديد لموضوعة الالتزام لنجعل منه أحد الأبعاد اللا زمنية للواقعة الأدبية) بصفة عامة، الحديث عن الالتزام يؤول إلى التساؤل عن الأهمية الثقافية والاجتماعية أو السياسية لعمل أدبي ما، بدون تدقيق).

لذلك، ولأسباب عرضناها في الفصل الأول من هذا الكتاب، وجدنا أنه يتوجب الاحتفاظ بعبارة " أدب ملتزم " للقرن العشرين (باجمال، من قضية دريفوس إلى أيامنا): وفعلاً، خلال هذه الفترة اتسعت هذه الإشكالية وأخذت صيغة مدققة، واقتترنت بهذه التسمية، وغدت أحد المحاور الأساسية في الجدل الأدبي. وبهذه الطريقة، تجنبنا اللأ تمييز الذي يلاحق موضوعة الالتزام، وأصبحنا نتوفر على وسائل نفحص بها، بصرامة، ما تحتضنه من دلالة ونقف على تطورها. وفي المقابل، وما دام قد وُجد باستمرار أدب معرّكة ومجادلة، وأن بعض ممثليه قد قدموا نموذجاً أو تزكيةً للكتاب الملتزمين في القرن الماضي، فإننا سنستعمل عبارة " أدب الالتزام " لتعيين تلك المجموعة عبر التاريخية للأدب، ذات الأهمية السياسية. وهذا الحل الأنيق، الملائم، الذي يبدو بلاغياً عند أول وهلة، يسعفنا على أن ننظم قليلاً السديم الواسع لمفهوم الالتزام الأدبي، ويتيح لنا، في النهاية، أن نخضعه لالتحامٍ نسبي.

هناك معاينة أخرى قادت أيضاً مقاربتنا: إن موضوع الالتزام تظهر وتنمو في اللحظة التي، تحديداً، يكفّ فيها الالتزام في الأدب عن أن يكون شيئاً طبيعياً، تلقائياً، وحيث " الرسالة الاجتماعية " للكاتب لا تعود بدهية. بعبارة أخرى، تنبثق إشكالية الالتزام من شعور بالفقدان أو بالصعوبة: فالأدب كما تفهمه الحداثة، لا يكون بطبيعته "موصولاً" بالسياسة (إنه ليس مسبقاً خطاباً سياسياً) ، وليس أكيداً أنه سيستطيع بسهولة أن يطمر الهوة التي تفصله عن العالم الاجتماعي.

منظوراً إليه من هذه الزاوية، لا يكون تاريخ الأدب الملتزم هو قبل كل شيء تاريخاً سياسياً للأدب يُعطى الأولوية لوصف الاختيارات الأيديولوجية أو الانتماءات السياسية للكُتاب (واحتمالاً، نقل تلك الانتماءات إلى الأعمال الأدبية) : هذا العمل الذي تمّ إنجازه في مختلف كُتب التاريخ للمثقفين المتوفرة (هناك كتب جيدة وفي المتناول: انظر، مثلاً، كتاب كلّ من أورى وسيرنيللي ١٩٨٦،^(١) وجيليارو وينوك،^(٢) ووينوك^(٣) (١٩٩٩)، ليس هو غرض هذا الكتاب الأساسي، مع أن هذا الجانب من المسألة سيستحضر بكيفية منتظمة.

(١) Pascal clry et J-F . Sirinelli : *Les Intellectuels en France* ; ed . Armand Colin ; 1986

(٢) J. Julliard et M . Winock : *Dictionnaire des intellectuels français* ; ed. Seuil ; 1996

(٣) Michel Winock : *de Siècle des intellectuels* ; ed. Seuil ; coll .Poiuts ; 1999

سنتعرض لهذه المسألة من خلال مصطلحات أدبية وجمالية قبل كل شيء: ذلك أن الالتزام يقتضي، فعلاً، تفكير الكاتب حول علائق الأدب بالسياسة (وبالمجتمع، عموماً)، وحول الوسائل النوعية المتوفرة لديه لإدراج السياسى ضمن عمله الأدبى. ونكتفى بمثال واحد هنا، إذ نجد أن جميع الأجناس الأدبية هى غير ملائمة كلها للالتزام، واختيارات الكتابة قد تنوعت كثيراً عبر الأزمنة: فهيجو ثم بئغى قد مارسا الشعر، بينما سارتر وبارت يعتبران الشعر غير قابل للالتزام، ورواية الأطروحة عند موريس باريس (١٨٦٢-١٩٢٣) قد شكّلت نموذجاً من الأدب الملتزم هو، فى أن، لا يمكن تجاهله. ومنتقد بشدة. وكثيراً ما استعمل جنس "المحاولة" النقدية سنداً للالتزام، إلا أن وضعه الاعتبارى الأدبى مهزوز الخ ...

لأجل أن نتناول هذه المجموعة من القضايا برصانة، ونستخلص بعض خطوط للتجميع تُضفى التحاماً معيناً على المجموعة الأدبية البالغة التشتت والى تشكل موضوعنا، اخترنا أن نولى أهمية مركزية لتفكير جان- بول سارتر فى المسألة. وقد يبدو هذا الاختيار منتقداً أو مبالغاً، باعتبار أن وجه سارتر هو، اليوم، المبرز لكثير من الضغائن أو للاستيهامات. مع ذلك، فإن "ما الأدب؟" يظل هو النص الذى تناول مسألة التزام الأدب بأكثر ما يمكن من الاكتمال: بل إن مغالاته ووثوقيته نفسها يسمحان بالتعرف على التنوعات الأكثر حدة وعلى سقف مقاربة هما أكثر تعقيداً مما يُظن. فضلاً عن ذلك، لسارتر موقع مثالى يسمح له باستنتاج وحدة نسبية داخل تاريخ الأدب الملتزم: بعيداً عن أن يكون

موقفاً معزولاً وغير مسبوق، فإن تناولهُ هو مُشبع عميقاً بتجربة من سبقوه ومستوحٍ لتوجهاته منها، بينما أثارت جذريته المتصلة بمسألة الالتزام، انتقاداتٍ وإعادة تقييم تُعتبر حاسمة بالنسبة لإدراكنا للظاهرة، حالياً.

وأخيراً، فإن عرضنا سيتبع ثلاث مراحل: أولاً، نُقدم تفكيراً نظرياً حول الالتزام الأدبي حتّى نُثبِت إحداثيات هذه الإشكالية المحددة، ثم هناك جزء مُخصص للوجوه الحامية للالتزام، أى لكتاب كانوا، من باسكال إلى هيجو، نُقطاً مرجعية أو كفالاتٍ لكتاب القرن العشرين الملتزمين. وفي الختام، نقدم تاريخاً موجزاً للأدب الملتزم، منذ عواقب قضية دريفوس إلى اليوم.

إن المسار الذى نقترحه هنا، لا يزعم، بأى حال، بلوغ الشمولية والاستقصاء ومن حق البعض ملاحظة غياب مسائل لها أهميتها أو سرعة استحضارها. ذلك أن الغرض التركيبى لهذا الكتاب يستتبع أن تُتخذ مثل هذه الاختيارات لكى نُحظى مثل هذا المنظور الملتحم تجاه ظاهرة الالتزام الأدبي.

لأجل ذلك، مثلاً، لم نتناول مطلقاً فى هذه الصفحات الحركة النسوية: وجدنا أن أهمية هذه الحركة وخصوصية رهاناتها، يستحقان أكثر من معالجة سطحية، وأن هذه الإشكالية تقتضى تمحيصاً خاصاً، لا نتوفر على الوسائل اللازمة لإنجازه هنا.

بتركيزنا للحديث، على هذا المنوال، نأمل أن نكون قد كَسَبْنَا على
مستوى العمق الوصفي، من دون أن نُضَيِّقَ مِنْ سَعَةِ الظاهرة
المدرسة.

الجزء الأول
ما الأدب الملتزم ؟

الفصل الأول التدوين التاريخي للأدب الملّزم

قبل أن ننكب على تحديد ماهية الأدب الملّزم، يُستحسن أن نتساءل عن التدوين التاريخي لهذه الظاهرة: والتدوين الذي يمكن أن نقترحه يتعلق في الدرجة الأولى، بالمعالم الكرونولوجية التي نُحددها للحديث عن الظاهرة.

وموضوعة الأدب الملّزم وكذلك الالتزام، هي في الواقع قابلة لمعنيين قلما يتم التمييز بينهما عند الاستعمال: المعنى الأول ينحو إلى اعتبار الأدب الملّزم بمثابة ظاهرة مُوضّعة تاريخياً وتُربط عادة بوجه جان بول سارتر ويظهر، عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة، أدب شغوف بالقضايا السياسية والاجتماعية وراغب في المساهمة في تشييد عالم جديد أعلنت عنه الثورة الروسية منذ سنة ١٩١٧ . والمعنى الثاني يقترح قراءة أوسع، فضفاضة، للالتزام تستقبل تحت لوائها مجموعة من الكتاب، تمتد من فولتير وهيغو إلى زولا وبيغي ومالرو وكامى، وهم الذين

اهتموا بالحياة وبتنظيم "المدينة"، ونصبوا أنفسهم للدفاع عن القيم الكونية مثل العدالة والحرية، وخاطروا، نتيجة لذلك، بمعارضة السلطة القائمة عن طريق الكتابة.

يمكن، إذن، النظر إلى الأدب الملتزم من زاويتين: إما أن نعتبره بمثابة "لحظة" من تاريخ الأدب الفرنسي، أي بوصفه تياراً أو مذهباً عرف إشعاعه الأكثر كثافة ما بين ١٩٤٥ و١٩٥٥ قبل أن يُفسح المجال لمفاهيم أو ممارسات أخرى للكتابة الأدبية التي كانت معارضة له، أقله جزئياً، مثل (الرواية الجديدة، الفكر البنيوي، النقد الجديد الخ ...) وإما أن نعتبر الالتزام في الأدب وجهاً للممكن الأدبي عبّر تاريخي نلتقيه حاملاً أسماء وأشكالاً أخرى على امتداد تاريخ الأدب.

وإلى هذا المعنى الثاني - مع فارق دقيق في صوغ التساؤل - يميل رولان بارت الذي كتب العام ١٩٦٠ مقالة مخصصة لكافكا، جاء فيها^(٤): "هل سيكون أدبنا، إذن، محكوماً عليه دائماً بالذهاب والإياب المضني بين الواقعية السياسية والفن للفن، بين أخلاق للالتزام وصفاء إستتقي، بين التلوث والطهارة؟".

أکید أن بارت ساق ذلك التّخيير بين الفن الخالص والفن الاجتماعي دون أن يعتقد فيه كثيراً مع رفضه الاكتفاء به، في جميع الحالات، إلا أن فرضيته، الصالحة في إطار الحداثة الأدبية، تجعلنا ندرك

(٤) R. Barthes : Essais Critiques : ed. Seuil : coll. Points Essais : 1981

عند هذا الناقد، أن إشكالية الالتزام تتعدى من بعيد التيار الوحيد الذى يُجسده سارتر وهيئة تحرير مجلة " الأزمنة الحديثة ". إنها تمتد إلى مجموع التاريخ الأدبى وتتَّصب بوصفها أحد مصطلحات تَخييرٍ يحدِّدُ العلائق الممكنة بين الأدب والمجتمع ("واقعية سياسية" و "فنّ للفنّ"، "أخلاق الالتزام" و "النقاء الجمالى"). على هذا النحو، يقدم مُقترح بارت الميزة المزدوجة لتدوين مسألة الالتزام ضمن المدى البعيد، وجعلها مُمكناً أدبياً أساسياً. ومهما يكن من سهولة وجاذبية هذه الفرضية، فإن علينا مع ذلك أن نحترس من المبالغة فى أهميتها ومُلاءمتها: ذلك أننا، بالانْشداد إليها، نُخاطر بأن نخترل تاريخ الأدب إلى تأرجح آلى بين أدب خالص، وأدب اجتماعى، وإلى حركة تناوب دورى بين ممكنين أدبيين متطابقين دائماً، وهذا ما سيقودنا إلى أن نقدم عن الأدب وتطوره رؤية مُفرقة فى التبسيط.

كذلك، لمعالجة مسألة الالتزام على المدى البعيد مع مراعاة التفردات التاريخية لكل فترة، فإنه يتوجَّب بالأحرى أن نقلب المنظور الذى اعتمده بارت، فننطلق من الأدب الملتزم كما قدّم نفسه فى القرن العشرين: فهو من خلال مناقشته لنفسه والبحث عن تحديد لمعناه خلال ذلك القرن، استطاع الالتزام أن يكتسب قيمة عبر تاريخية وأصبح مُمكناً أدبياً قابلاً لأن يُطبق على لحظات أخرى، أو عصور ثانية من التاريخ الأدبى.

يمكننا، إذن، انطلاقاً من الطريقة التي فكر بها سارتر ومعاصروه في الأدب الملّزم، أن نحاول الرجوع إلى الوراء وأن نُحصّ الطريقة التي أراد بها كُتاب أو أدباء أن ينمّوا مفهوماً وممارسة "ملتزمين" في كتابة، وذلك في زمن لم يكن الالتزام يوجد كما هو الآن.

لقد اتّضح، إذن، ما نقصد إليه: فبالنسبة إلينا، يظهر الأدب الملّزم أولاً بوصفه مُمَوَّضِعاً تاريخياً. وإذا كانت فترة بروزه القويّ تعود إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، فإن الظاهرة تُغطّي، مع ذلك، فترة أطول. ذلك أن مسألة الالتزام قد شغلت بإلحاح جيّل الكُتاب الذين تعاقبوا منذ الحرب العالمية الأولى، إلى درجة أننا نستطيع أن نعتبرها هي مركز الجِدال الأدبي خلال القرن العشرين. وأنما شكّلت المحور المبنيّ الأساسيّ. وقد كان ظهور الأدب الملّزم في شكله النوعي المميّز له خلال ذلك القرن، محدّداً بالاجتماع المتفرد لثلاثة عوامل:

(١) ظُهور، حوالي ١٨٥٠، لحقلٍ أدبيّ مستقلّ ذاتياً، في مبدإه واشتغاله عن المجتمع العام ومحافل السلطة التي تحكمه؛ فلم يعد الكُتاب، منذ ذاك، يخضعون سوى لقضاء أُنْدَادهم. وقد كان لظاهرة استقلال الحقل الأدبي هذه، والتي وصفها وحللها بيير بورديو كثيراً (٥) عدّة

(٥) انظر مثلاً كتابه: P. Bourdieu : Les Règles de L'art . Genèse et Structure du Champ Littéraire ed. Seuil ; 1992

عواقب: فمن أجل جعل الأدب ثنية متخصصة في ما هو اجتماعي، اتخذ الكتاب سلسلة من المواقف والأوضاع تميزهم عن مطلق الناس وتجمعهم داخل أرسقراطية رمزية. وفضلاً عن ذلك، حددوا "قواعد للعب" الأدبي كقيلة بأن تضمن وتنزع الاعتراف بخصوصية نشاطهم. وجميع هذه الإجراءات أدت إلى قطيعة قوية بين الأدب والمجتمع العام، وذلك على أساس أن الأول يتبع منطقاً هو نقيض المنطق الجارى داخل الثانى (المجتمع). وقد تأكد هذا الإغلاق للحقل الأدبي خاصة من خلال المسافة التى اتخذها الكاتب تجاه الراهن السياسى والاجتماعى ومن خلال تركيز نشاطه على الاهتمام بالشكل الكفيل وحده بأن يضمن له خصوصية ممارسته واستقلالها. وإذن، نشأت حوالى ١٨٥٠، رؤية للأدب تسمت بالحدائثة وعلى أساسها يرفض الكاتب أن يعتبر نفسه مديناً أو متضامناً مع المجتمع العام وبالتالي فإنه يرفض المساهمة فى الجدالات والصراعات التى تحركه. وهذا الموقف المنسحب يتشابه قليلاً أو كثيراً مع موقف الفن للفن الذى عارض به رولان بارت الالتزام.

(٢) ظهور، عند مفصل القرنين التاسع عشر والعشرين، لدور اجتماعى جديد يقع ما بين هوامش الأدب والجامعة، وهو دور "المثقف". وقد أوضح كرسستوف شارل فى كتابه "ولادة المثقفين"، كيف تكونت الوظيفة الثقافية واكتسبت الاعتراف بها بفضل قضية دريفوس، كما

أوضح منطق ظهورها: يكون هناك " ابتداء للمثقف " عندما يُبيح فاعل لنفسه أن يستعمل ويراهن بالنفوذ والاختصاص اللذين اكتسبهما في مجال لنشاط نوعي (أدب ، فلسفة ، علم الخ)، من أجل أن يُنتج أفكاراً ذات طابع عام، ويتدخل في الجدل الاجتماعي- السياسي، ومنذ ذاك ، فإن الوظيفة الثقافية تنحو إلى التراكب والتشابك مع الوظائف المحددة تقليدياً للكاتب والكتابة. نتيجة لذلك تتم إعادة توزيع الأدوار تقول في النهاية إلى أن الأدب يتقوى نفوذه، على ما في ذلك من مفارقة (فالكاتب الذي يضطلع بعمل المثقف يبقى كاتباً، ونفوذه هذا هو الذي يستخدمه عندما يتدخل ثقافياً)، بينما المسافة التي تفصله عن الراهن السياسي والاجتماعي تتأكد أكثر ، ما دام المثقف يحتكر حقل التدخل الاجتماعي - السياسي.

إن هذه الوضعية قلما تطرح معضلة طالما أن المثقفين هم في أغلبيتهم منحدرين من المجال الأدبي وتابعون له رمزياً. إلا أنه ، بمجرد ما تستقل الوظيفة الثقافية عن الأدب ، كما كانت الحالة في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي، فإن المصاعب تنبتق: ذلك أن السلطة والنفوذ اللذين يتمتع بهما الأدب يوجدان في منافسة مع نمط جديد من الكلام أو الخطاب، كان بارت قد اقترح أن يُنسب إلى ما يسميه المستكُتب (écrivain) وفي هذه الشروط، يتعين على الكاتب أن يعرف كيف يمكن للأدب، بوسائله النوعية، أن يغزو من جديد نطاق التبشير

الاجتماعى- السياسى. إن الأدب لا يمكنه أن يفعل ذلك إلا من خلال الالتزام وإدخال ما يسميه بارت^(٦) أيضاً "نموذجاً هجيناً" وهو "الكاتب - المستكتب" ، وهى تسمية نُحِيلُنا على الكاتب الملتزم الذى يمثل سارتر، ولا شك التجسيد الأغلب له.

وحتى إذا كان الدوران ، عند الممارسة، كثيراً ما يتراكم إلى حد الامتزاج، فإنه يجب التمييز قانونياً بين المثقف (المستكتب) والكاتب الملتزم (الكاتب - المستكتب) : فـخِلافاً للمثقف الذى يكتسب هذه الصفة عند مغادرته مضمار الأدب، يتمنى الكاتب الملتزم أن يُظهر التزامه داخل الأدب نفسه؛ أو بتعبير آخر، فإنه يتمنى أن يجعل الأدب جزءاً أساسياً فى النقاش الاجتماعى- السياسى ، بدون أن يتخلى عن أى صفة من صفاته الجوهرية.

(٣) العامل الثالث الذى يحكم ظهور إشكالية الالتزام ، هو ثورة أكتوبر ١٩١٧، وهو عامل حاسم فى نطاق كَوْنِ الأمر يتعلق بِحَدَثٍ مطلق ومؤسّس، أثّرت قوة جاذبيته فوراً على الفاعلين الأدبيين والثقافيين خلال ما بين الحربين العظميين وأسباب الحضور الدائم لهذا "الانتماء" الثورى، عديدة. هناك، أولاً، تعلق فرنسى محض بفكرة الثورة: فبالنسبة للكثيرين، ثورة ١٩١٧ هى امتداد لثورة ١٧٨٩، وهى

(٦) مرجع مذكور "محاولات نقدية" ص : ١٤٧ إلى ١٥٤

بذلك تمثل استكمالاً لسيرورة تاريخية دُشنت في فرنسا؛ ووجَّهًا لينين أو تروتسكى يستجيبان بكيفية ما، لوجوه رويسبيير أو سانت - جوست، أو دانتون. ويضاف إلى ذلك نكبة ١٩١٤-١٩١٨: فأمام مذبحة الحرب العالمية الأولى التى تركت أوروبا منزوفة وبدون مستقبل، بدت الثورة الروسية بمثابة تحقيق أو توبيا تعوُّض، لحسن الحظ، الانهيار العصبى الناتج عن حرب غير مسبوقة فى أمدها وعنفها. وأخيراً، فإن هذه الثورة حاملة لكونية جديدة، طوبوية هى الأخرى، والتى يريد الكاتب أن يلتقطها: وهى مسألة المجتمع بدون طبقات الذى عليه أن يجد مكاناً ودوراً.

إن التأثير الأكثر وضوحاً لهذا "الانتماء" الثورى، ما بين العشرينات والثلاثينات للقرن الماضى، هو التسييس الواسع للحقل الأدبى الذى انقسم ليس فقط إلى يمين ويسار، بل انقسم بالأخص إلى كتاب ملتزمين وغير ملتزمين. وهناك ، إلى جانب ذلك، عاقبة أخرى لهذه الظاهرة، أقل بروزاً ولا شك إلا أنها بنفس الأهمية: وهى انطلاق تفاوض جديد حول العلائق بين الحقل السياسى والحقل الأدبى. وبالفعل ، فإن انتشار "الانتماء" الثورى عمل على تغيير قواعد اللعبة الأدبية التى كانت قد استقرت لصالح تحقيق استقلالية الحقل: ذلك أن الكاتب؛ من خلال اعترافه بأولوية السيرورة الثورية ، وسعيه إلى أن يكون الممثل أو الناطق باسمها، فإنه وجد نفسه مرغماً أو على الاعتراف بهيمنة المحفل

السياسى الذى يمثل تلك السيرة - وهو الحزب الشيوعى - وعلى أن يترك له حق النظر فى الحياة الأدبية، إذا أراد فى المقابل أن يحصل منه على تفويض لتمثيل الثورة فى الأدب.

وإذن فإن استقلال الحقل الأدبى هو نفسه الذى أصبح موضوع إعادة نظر، مع قيام ثورة أكتوبر، وذلك من خلال المواجهة التى أوجدتها بين الحقل الأدبى والحزب الشيوعى . وهكذا فإن سنوات ما بين الحربين تميزت بالجدالات والأزمات الناجمة عن البحث عن تسوية جديدة بين الأدب والسياسة : يشهد على ذلك اللقاءات العديدة التى ما بين مؤتمر كاركوف (١٩٣٠) ومؤتمر الدفاع عن الثقافة (١٩٣٥) ، جمعت الكتاب حول هذا الموضوع. ولم تكن تلك المناقشات تقتصر على أقلية من الكتاب الملزمين أو المناضلين: فَمِنْ الجدل حول الأدب البروليتارى الذى حلّ جان-ميشيل بيري^(٧) أهميته الحاسمة إلى بيان السريالية الثانى ، ومن بروتون إلى أندريه جيد، ومن أراغون إلى مانرو، ومن باتاي إلى رولان أو كيهينو، نجد حقا مجموع الحقل الأدبى مهتماً ومنشغلاً بإشكالية الثورية الأدبية.

إن اجتماع هذه العوامل الثلاثة (استقلالية الحقل الأدبى، وابتداع المثقف، وثورة أكتوبر ١٩١٧) التى كانت فاعلة منذ نهاية الحرب العالمية

(٧) J . M. pérú: une crise du champ littéraire français ...in : Actes de la recherche en sciences sociales , n°89,9.47-65

الأولى ، قد أنتجت بكيفية خطاطية، داخل الحقل الأدبي، نوعين من الأجوبة. الأول، هو جواب الطبيعة: ويتمثل في المصادرة على تشاكل بنيوى بين موقفه فى الأدب وموقف الثورى فى السياسة ؛ فكلاهما يتموضع عند النقطة القصوى من ما يسمح به، فى حدود الممكن ، هذا الحقلان الخاصان. وإذن، فإن الطبيعة ترى إلى نفسها على أنها " بطبيعة الحال " ثورية مادامت إرادتها فى القطيعة مع الأشكال الفنية السابقة (التي تعتبر أن السياسى لا تأثير له عليها مطلقاً) هى إرادة متصلة بهذا الانتهاك المعتم الممهّد للثورة. لكن جان بيير موريل أوضح فى كتابه "الرؤية التى لا تحتمل" (٨)، أن كل الجدال بين الشيوعيين وفنّانى الطبيعة إنما قد تناول تحديداً، التلاؤم بين التجديد الأدبى والثورة البروليتارية، وأنه قد انتهى إلى إبعاد المحافظ الشيوعية لمعظم أشكال التجديد الفنى، سواء كانت طلائعية (مثل التشييدية عند مايكوفسكى فى روسيا، أو السورالية بفرنسا) أو حداثة (مثل الرواية التزامنية على طريقة موريس بيلنياك أو جون دوس باسوس)، وذلك بدعوى أنها أشكال تظل نتاجاً لفنّ نخبوى وبورجوازى..

فى مقابل جواب الطلائع وعلى النقيض منها، ارتسمت منذ ما بين الحربين ملامح حل آخر، هو ما يُمثله الأدب الملتزم، على رغم أنه لم يُسمَّ

(٨) J.p. Morel : le roman insupportable, ed gallimard, 1985

بهذه التسمية منذ الوهلة الأولى . داحضاً صلاحة التشاكل بين التجديد
الفنى والثورة السياسية كما صورتها الطليعة، أعلن الكاتب الملتزم أنه
يريد المساهمة ، كُلياً ومباشرة، بأعماله فى السيرة الثورية، وليس رمزياً
بواسطة تشاكلٍ بُنيوى. ومعنى ذلك، أنه، خلافاً لموقف الطليعة التى
تحرص أشد الحرص ، فى هذه المسألة، على أن تحافظ على الخصوصية
النوعية للأدب والفن، ينحو موقف الكاتب الملتزم إلى مساعلة الاستقلال
الذاتى للحقل الأدبى كما تشكّل مع الحداثة. وبالنسبة له، لا يتعلق الأمر
بالتخلّى عن ذلك الاستقلال لأنه بدونه سيفقد أدبه دعائياً، وإنما يتعلق
الأمر بتعديل معنى الاستقلال وذلك بالكفّ عن جعله غاية فى حد ذاتها،
وجعله بدلاً من ذلك، فى خدمة الثورة والصراعات الاجتماعية والسياسية
بصف عامة ...).

من ثم تبدو المسألة وكأن الكاتب الملتزم قد أدرك أن مساهمة
الأدب فى السيرة الثورية تقتضى فى المقابل تقديم بعض الأشياء:
الإقلاع عن بعض النفوذ والامتيازات المرتبطين بالوضع الاعتبارى
للكاتب (مسألة مسؤوليته : انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب)،
والتعديل الجزئى لتمثيلية القيمة الأدبية (وُضِعَ العمل الشكلى موضع
تساؤل)، والبحث عن تفصيل جديد بين الأدبى والاجتماعى الخ ...

ولكى نعبر عن ذلك بكيفية إجمالية مع بقائنا مندمجين فى الأدب،
فإن الأدب الملتزم لم يعد يفكر فى نفسه تماماً وكأنه غاية فى حد ذاته، بل

بوصفه قادراً على أن يصير وسيلة في خدمة قضية تتعدى الأدب بكثير؛
وهي إمكانية التي يرفضها الفنان الحدائي أو الطلائعي، باستمرار.

كل ما تقدم، يقصد إلى القول، بالمعنى المحدد، أن الالتزام الأدبي
هو ظاهرة خاصة بالقرن العشرين. ويمكن وصف تطوره بحسب ثلاث
مراحل: الأولى أُعلن عنها منذ قضية دريفوس، وهي تمتدّ خلال ما بين
الحربين العالميتين ويمكن اعتبارها بمثابة مرحلة للمناقشات
والتوضيحات تحدت خلالها إشكالية الأدب الملتزم والثانية، ترتبط
بالهيمنة السارترية وتمثل لحظة الالتزام "الدوغماتي" وتمتد عشر سنوات
انطلاقاً من نهاية الحرب العالمية الثانية. وفي أواسط الخمسينات من
القرن الماضي، برزت مع رولان بارت مرحلة ثالثة يمكن أن نُنعتّها بـ
"الانحسار" لأنه خلالها تعرّض مفهوم الالتزام السارترى للانتقاد وذلك
لصالح تحديد آخر للعلاقة بين الأدبي والاجتماعي. ويمكن أن نُضيف
بأنه مع انتهاء الأوتوبيا الثورية، نجد اليوم أن مسألة الالتزام في الأدب
نفسها تبدو فاقدة للمأمتها وصلتها بالموضوع.

بهذا التحديد، يتبين أن الالتزام مفهوم مُوضّع تاريخياً . مع
ذلك، وكما قيل آنفاً، فإن المناقشات والخصومات الجدالية التي كان
موضوعاً لها، قد نتج عنها أن أعطته قيمة عبر تاريخية، ومن ثم فإن
الالتزام يبدو أيضاً بمثابة موقف جوهري يتخذه الكاتب تجاه الأدب.
وهكذا وجدنا في المناقشات حول الأدب الملتزم، استحضار عدد كبير من

الكتاب السابقين، سواء لأجل تثمين قيمة التزامهم (مثل: فلوبير، الأخوان كونكور، زولا، أو حتى أندريه جيد، كلهم تعرضوا لهذا النوع من المحاكمة) أو من أجل وضعهم في مرتبة النماذج أو الوجوه الوصية (نجد بحسب المنظور السارترى أن باسكال، وفولتير أو هيجو يضطلعون بهذا الدور المرجعي، بينما عند بارت نجد بالأحرى بريشت أو كافكا هما اللذان يوجّهان دفعة التفكير). وعلى هذا النحو، تكون نوع من مشاهير الالتزام المكرسين سنستعرضهم في القسم الثاني من هذا الكتاب. وهذا يعنى أننا سنتحمل بعزم فكرة كان اعتبار فولتير أو هيجو كاتبين ملتزمين، هو بالضرورة الحكم عليهما وفق نظرة مائلة مكونة من تجربة معينة للأدب ومن رؤية محددة لتاريخه، لم يكونا هما أنفسهما يملكانها، إلا أنها اليوم نظرة مكونة لصورتهم. على أننا لا نستطيع تجاهل ما فصلنا عن كتاب مثل فولتير، جيرمين دوستال، أو هيجو: ذلك أن مفهومهم للأدب، والسياق الذي تمت فيه ممارستهم، والعراقيل التي واجهوها في سبيل الكتابة، هي مختلفة بالقدر الكافي الذي يؤسس لديهم وعياً أدبياً جدياً متميز عن وعينا. وإذن، فإن معنى ما يمكن أن نسميه استعادياً التزامهم، هو مختلف ما دام يندرج ضمن سياق وعالم للقيم آخرين؛ فسلّم الاختيارات الأدبية المعروض أمام فيلسوف عصر الأنوار، ليس هو نفسه المتوفر لدى الكاتب الحداثي؛ وسيكون من الخطأ الجسيم أن نهمل هذه الاختلافات. إن "فضاء الممكنات" الذي يتحرك

داخله الكاتب ليس متطابقاً في كل عصر؛ بل هو في تحول دائم ولا يكف عن التجسيد من جديد، مانحاً لكل فترة من التاريخ الأدبي ملمحها المتفرد. كذلك، فإن تحديد ما هو الأدب الملتزم يتفرد بنفس ما يتفرد به فضاء الممكنات الذي يتدرج داخله.

لذلك، يكون من الملائم أن نعارض، كما يفعل بارت، بين أدب ملتزم وفن خالص ضمن سياق الحداثة: فإذا أمكن أن يوجد أدب ملتزم ابتداء من سنة ١٨٥٠، فلأنه قد وجدت، بالمقابل، محاولة دائمة لبلورة الفن للفن، أي أنه وجدت إمكانية لأن يوجد الأدب بوصفه ثنية مستقلة ذاتياً وغير تابعة للمجتمع العام من جهة ثانية، ليس لموضوعه الفن الخالص أي معنى في عصر الأنوار، وإذا كان الفلاسفة اليوم، يبدون كأنهم كتاب ملتزمون "بطبيعة الحال" فإنه لا بد من الانتباه إلى أن تمثيلهم للأدب لم يكن هو الذي لدينا؛ بل كان خاضعاً لتوترات جد مختلفة عن تلك التي نعرفها نحن. ونكتفي بمثال جد محدود ولكنه دال، وهو أن عمل فولتير يبدو لنا بامتياز، عمل كاتب ملتزم كلياً وبأصالة: وهذا صحيح حين نأخذ في الاعتبار إنتاجه الواسع الممتد من "الرسائل الفلسفية" إلى القصص، مروراً بمراسلاته ومقالاته الانتقادية الساخرة، فهذا هو ما يُكون لدينا وجه فولتير. لكن ذلك يجعلنا ننسى بسرعة أن القرن الثامن عشر كان يرى في فولتير أكبر شاعر في عصره، وأنه هو نفسه لم يكن يُعول على نصوصه "الملتزمة" لتضمن له المجد بعد وفاته، بل كان يعول

على تراجيديا ته ذات الصُّنع الكلاسيكى التى لم نَعُدْ نحن نقرأها والتى تبدو لنا كأنها جانبية، ثانوية ضمن إنتاجه. وهذا يدل على أن رؤية فولتير للأدب لم تكن مُوحدة ولا محافظة على دلالتها، بل كانت تُقدِّم خطوط انكسار يتعين اعتبارها عند تقييم أهمية التزامه المتفردة.

إن تاريخ الأدب الملتزم الصغير ، الذى نقترحه عليكم فيما يلى، سيتم تناوله، إذنا حسب فترتين كبيرتين تقعان ما قبل وما بعد سنة ١٨٥٠، على اعتبار هذه السنة ممثلة للحظة التى قامت فيها الحداثة الأدبية بوصفها ممارسة مستقلة للكتابة. وهذا المسار الممتد على ما يقرب من أربعة قرون من حياة الأدب، سيتمثل من خلال التوقف عند بعض الوجوه أو اللحظات القوية التى يمدنا بها مدفن مشاهير الالتزام، حتى يتسنى وصف من وما يُكون الالتزام، وتبين كيف نشأ وبالأخص فهم الأشكال المتعاقبة والمتغيرة التى اكتسبتها تلك الظاهرة المتعددة والمعقدة والتى نسميها "الأدب الملتزم".

على أنه يتعين علينا بدءاً أن نحدد الإطار العام الذى سنفكر داخله فى موضوعات الأدب الملتزم والالتزام. وهكذا فإن الفصول التالية تتوخى أن تقترح مقاربة تأملية لهذه الظاهرة انطلاقاً، بالأخص، من التحديد الذى وضعه جان بول سارتر. إن هذا الأخير ، بوصفه وجهاً بارزاً للالتزام والباعث الأكثر حماساً وشهرة له، هو بالأخص الذى قدم الصُّوغ النظرى الأكثر تمحيصاً واكتمالاً لهذا المفهوم فى كتابه " ما

الأدب؟ " وهو محاولة نقدية ظهرت في عدة أعداد من مجلة " الأزمنة الحديثة " خلال العام ١٩٤٧، ثم جُمعت بعد سنة وأعيد نشرها ضمن الجزء الثاني من كتاب " مواقف " . وبعيداً عن الصورة التبسيطية والكاريكاتورية التي كثيراً ما تُقترح للأدب الملتزم، فإن هذا الكتاب يصف بدقة المفترضات المؤسسة لمسعى الكاتب الملتزم، ويقدم لهذا المشروع تبريره الفلسفي والأدبي. كذلك، فإنه يكون النص الأساسي في ما كُتب عن الالتزام وأفق مرجعية كل محاولة لوصف هذه الظاهرة، وذلك على رغم طابعه الدوغماتي، أحياناً.

الفصل الثانى معنى الالتزام

فى المعنى الأول الحرفى للكلمة، تعنى *engager* رهن، ومن ثم فإن صيغة *s'engager* تعنى " جعل نفسه أو كلمته رهناً، وبمثابة ضمان". وامتداداً لهذا المعنى نجد "قيد نفسه بوعْد أو قسم مرغمين". وإذن يظهر، فوراً، أن كلمة التزام (ارتهان) تعود إلى نوع من التعاقد بين أطراف مختلفة، وأن الأمر يتعلق، هنا، بشكل تبادلٍ أو صفقة، مقبولين ومحددتين اجتماعياً بين محافل عديدة تربطها علاقات. وعندما يتعلق الأمر بالأدباء والأدب، نتبين مباشرة أن موضوع الالتزام هو، أساساً، علائق الأدبى بالاجتماعى، أى الوظيفة التى يوليها المجتمع للأدب ولدوره. وبالمعنى الدقيق، فإن الكاتب الملتزم هو الذى اضطلع، علانية، بسلسلةٍ من الالتزامات تجاه الجماعة وارتبط بها من خلال وعدٍ وغامر فى هذه المباراة بمصداقيته وسمعته. ونجد معنى أقوى فى عبارة "ألزم الأدب" إذ فيها ما يوحى بأتنا نرهن الأدب : ندرجة ضمن سيرورة تُجاوزُه ونستخدمه فى شئ مُغاير له، وأكثر من ذلك نُخاطر به حيث إنه يغدو

طرفاً دائماً في صفقة من المفروض أنه هو ضمانها ومن ثم فإنه يخاطر بحقيقته الخاصة.

هذا التنويع الحرّ على الاشتقاقات المتصلة بفعل رهن، ألزم (engager) كافٍ لإظهار أهمية إشكالية الالتزام الأدبي وجسامة الرهان: إنه رهان الأدب نفسه. في المقابل، وبالمعنى الحقيقي، فإن فعل التزم يعنى أيضاً "أخذ وجهة". وهكذا نجد في الالتزام فكرة مركزية عن اختيار يتوجب اتخاذه. وبالمعنى المجازي، يغدو معنى التزم، اتخاذ وجهة معينة واختيار الدخول في مشروع، والتقيّد بموقف محدد وقبول الإرغامات والمسؤوليات التي ينطوي عليها ذلك الاختيار. فيما بعد، ودائماً بالمعنى المجازي، أصبح فعل التزم يعنى "وَضَعَ فِعْلاً" طَوْعِيّاً ولمموساً يُظهر ويحقّق مادياً الاختيار المتخذ عن وعي.

"رهن"، "اختار"، "أنجز فِعْلاً": هذه هي المكونات الدلالية الأساسية الثلاثة المحددة لمعنى الالتزام كما استعمله جان بول سارتر وعلق عليه، والذي حدّدته القواميس هكذا: "المشاركة باختيار مطابق للقناعات العميقة مع تحمل مخاطر الفعل في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية أو الدينية للعصر الذي يعيش فيه المرء". (قاموس: ذخيرة اللغة الفرنسية).

ويُحدِّده معجم رويير الصغير على هذا النحو: " فعل أو موقف للمثقف أو الفنان الذي، بوعيه لانتماؤه إلى مجتمع وعالم زمنه، يتخلَّى عن وضعية المتفرج ويضع فكره أو فنّه في خدمة قضية ما".

تاريخياً، لم يكن سارتر أول من " مارس" الأدب الملّزم، ولا أول من استعمل هذا المصطلح، وبالمعنى المقصود هنا، فإن فعل " التزم" ومشتقاته (التزم، ملّزم، إلخ...) أخذ يظهر بكيفية منتظمة أكثر فأكثر، منذ ما بين الحربين العالميتين في خطاب النقاد والمثقفين. وبدقّة أكثر، يبدو أن تحديد الالتزام الذي اعتمده سارتر أخذ يتشيد، تدريجياً، ضمن خطوات الوجودية المسيحية. وهكذا نجد أن الفيلسوف الوجودي المسيحي جابرييل مارسيل قد كتب، منذ ١٩١٩، في مذكراته^(٩) ما يلي:

"يظهر لي أن فعلَ أرادَ معناه، إجمالاً، التزم، وأقصد بذلك التزم أو قامر بواقعه الخاص : أي أن يضع الإنسان نفسه فيما يريد".

فالالتزام، بحسب ج. مارسيل، هو: إبداء وفاء للنفس: إنه الفعل الطوعي والفعل الذي يُحدد به الشخص ذاته واختياره وفق مسعى ينطوي على قسْط من الخطر والمجهول. ("قامر بواقعه الخاص").

(٩) gabriel Marcel : journal métaphysique ; ed Gallimard ; 1935

وهذا الإلحاح على "الشخص" المميز للوجودية المسيحية سيبقى فى قلب الالتزام الأدبى السارترى، لكن يجب أن نشير أيضاً إلى أن هذا المسعى لتحقيق الذات يُفضى بالضرورة إلى الفعل والمشاركة فى الحياة الجماعية ما دام معنى الاختيار المطروح يتجلى على مسرح القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية وحتى الدينية: فالآخر هو دائماً شاهد على الالتزام المعلن عنه وهو الذى يؤكد ، بكيفية ما، صحته، وبالنسبة للفلاسفة المسيحيين مؤننى، أو مارسيل، أو جاك مارتان، فإن الالتزام هو، إذن، النقطة التى يلتقى عندها ويتواشج الفردى والجماعى،، وحيث يُترجم الشخص بالأفعال للآخرين الاختيار الذى أقدم عليه. من هنا فإن الالتزام يعود إلى قرار أخلاقى يريد الفرد، عن طريقه، أن يلائم بين فعله العملى وبين قناعاته الحميمية مع ما فى ذلك من مخاطر.

إن تحديد الالتزام الموضوع فى فترة ما بين الحربين من لدن الوجوديين المسيحيين - الذين عبروا عن اهتمام حيوى بالحياة الأدبية - قد أثر أكثر مما نظن فى معنى الالتزام الأدبى. ويدين المذهب السارترى، بالخصوص، لهؤلاء الفلاسفة المسيحيين بإحدى مسلماته الجوهرية التى تسند مجموع صرح الأدب الملتزم، وهى التأكيد على أن "الهدف الجمالى الخاص" فى فعل الكتابة، لا يمكن أن يكفى لوحده، ولا بد أن يقترن بـ "مشروع أخلاقى" يدعمه ويبرره. وهذا ما عبر عنه سارتر، بعد أن حرص على تمييز الأدب عن الفنون الأخرى (الموسيقى،

الرسم أو النحت) ، بقوله: " رغم أن الأدب شيء، والأخلاق شيء آخر، فإننا نُميّز، في عمق المقتضى الجمالى، العمق الأخلاقى " (ما الأدب؟، ص ٦٩). وهذا المقتضى الأخلاقى طابقه سارتر بالتحقق التام للحرية الخاصة ولحرية الآخرين من خلال التبادل المنجز عبر التواصل الأدبى.

وهذا الحضور لمشروع أخلاقى فى صميم مسعى الكاتب الملتزم، لا يأخذ طابعاً إشتكالياً مادام يُعارض نوعاً من التمثيل المؤسسى للأدب. ونحن نعرف عبارة أندرية جيد الشهيرة القائلة "لا يمكن أن نصنع أدباً جيداً بعواطف طيبة". وصحيح، حسب تصور شائع، أن أدباً فاضلاً أو مدنياً، مُنْشَغِلاً بالأخلاق أو بقواعد الحياة، سيبدو لنا دوماً أقل من الأدب "الرفيع" الذى لا يهتم بهذا النوع من المسائل لأن وظيفته، بالذات، هى أن يتجاوزها. يبقى أن الأدب الملتزم لا يعنى أن يكون أدب "عواطف طيبة" ولا أن يتطابق معها: فتدخله الأخلاقى يوجد فى مستوى آخر مخالف تماماً.

وبالفعل، لا يمكن للأدب الملتزم أن يكون تعبيراً عن أخلاقٍ مكوّنة ، ولا أن يقترن ، بَعدياً، بأخلاقية مُعينة، وذلك لأنه يطرح باستمرار سؤال الأخلاق(الإتيك) وهو يُطَبِّقه على الواقعة الأدبية نفسها. وهنا بالذات تكمن "فضيحة" الالتزام: إنه يكشف فى قلب المقصدية الجمالية المقتضى الأخلاقى ؛ وهذا معناه رفض اعتبار العمل الأدبى بمثابة "غاية بدون غاية" له مبدؤه الخاص وغايته الخاصة. بعبارة أخرى، فإن الكاتب

الملتزم لا يعتقد أن العمل الأدبي لا يُحيل إلا على نفسه، وأنه يجد في هذا الاكتفاء الذاتي تبريره الأخير. على العكس، هو يفكر في العمل الأدبي مُخرقاً بمشروع ذي طبيعة أخلاقية، تحمل رؤية معينة للإنسان والعالم؛ ومن ثم فإن الكاتب الملتزم يفهم الأدب على أنه "مشروع" يعلن عن نفسه ويتحدد من خلال الغايات التي يتابعها في العالم. ويتعبير ثان مرة أخرى، فإن الكاتب الملتزم هو من يطلب من الأدب أن "يُعطيهِ دَوَافِعَهُ" ويساند كَوْنَ تلك الدوافع لا يمكن أن توجد في جوهرٍ للأدب مُحدد مسبقاً، بل توجد في الوظيفة التي ينوي الأدب الاضطلاع بها داخل المجتمع أو في العالم. بالنسبة للكاتب الملتزم، تتمثل الكتابة في أن يطرح فعلاً عمومياً يرهن فيه مجموع "مسئوليته"، وهذه المسألة المتصلة بعلائق الأدب بالعالم ستظل في صميم تفكير أولئك الذين (من بارط إلى منظرى مجلة "تِلْ كِيل") سيناهضون التصور السارترى للالتزام، مع رفضهم العودة إلى أدب الفن للفن .

يعنى ذلك ، أيضاً ، أن الأدب الملتزم - خلافاً لرأى سائد - ليس أدباً سياسياً قبل كل شيء؛ وعندما يكونه فإنما استجابة لضرورة ثانوية تُريد للمسائل الأخلاقية، المطروحة جماعياً وبكيفية ملموسة، أن تؤول بما يُشبه الحتم إلى اعتبارات سياسية "لأن مهمة الكاتب أن يبرز قيم الخلود التي هي مندرجة في النقاشات الاجتماعية أو السياسية" (ما الأدب؟ ص ١٥). وهذا هو ما يُميز الأدب الملتزم عن الأدب المناضل : الأول

يأتى إلى السياسة لأن فى ساحتها تتجسد رؤية الإنسان والعالم التى تحملها، بينما الثانى هو من البدء ودائما أدب سياسى. كذلك فإن الكاتب الملتزم قلما يكون منضوياً فى حزب، ولا يحس بنفسه ناطقاً باسم مذهب سياسى؛ ونصوصه تُظهر، بالأحرى، تناقضات وصعوبات مشروع تبدو فيه السياسة، بمعيار الأخلاق، وكأنها غالباً شرٌّ ضرورى بدلاً من أن تكون اختياراً إيجابياً.

تسمح الملاحظة الأخيرة أيضاً، بأن نتعرف على ملمح جوهري ورثه الالتزام السارترى عن الشخصانية: وهو العد الطوعى والمفكر فيه. وبالفعل لا يمكن بالنسبة لسارتر أن يكون هناك أدب "طليق" *dégagé* فالكاتب ليس هو فاستال ولا أرييل: إنه "داخل العملية" مهما فعل، مؤسوم، معرض للخطر حتى وهو فى أبعد عزلة ممكنة" (م. م. ص. ١٢). وسيتخذ سارتر، مثل كامو، من عبارة باسكال تعبيراً عن موقفه: "نحن راكبون"، أى أننا نوجد فى وضع يُرغمنا، يُحددنا ويحدد لنا بعض الواجبات. وبعبارة ثانية، كل عمل أدبي، مهما كانت طبيعته ونوعيته، فإنه ملتزم، بمعنى أنه يحمل رؤية للعالم محددة بموقفها، وحيث يتجلى هكذا، شاء أم أبى، بمثابة اتخاذ لموقف واختيار: وليس هناك من مهرب ممكن للكاتب حتى بواسطة الصمت: "أن نصمت فذلك لا يعنى أن نكون بكُماً، وإنما هو رفض للكلام، وإنّ فهو أيضاً كلام" (م. م. ص. ٣٠).

ما يطبع الالتزام، منذ ذاك، هو رفض السلبية تجاه ذلك التورط

الحتمى فى العالم. وما دمنّا لا نستطيع تجنب الاختيار، فيجب أن نطرحه بإرادةٍ وَّوعى بدلاً من أن نكون "مختارين" من لدن الظروف أو الموقف: "يكون كاتب ملتزماً عندما يسعى إلى أن يمتلك الوعى الأكثر حدة واكتمالاً بأنه راكبٌ، أى عندما ينقل لنفسه وللآخرين الالتزام من التلقائية المباشرة إلى مستوى المفكر فيه" (م. م. ص ٨٤) .

نرى إذن، أنه من غير المفيد أن نعارض الأدب الملتزم بأدب "طليق" . أقصى ما يمكن أن نفعله، والأمر لا يتعلق بلعب بالألفاظ، هو القول بوجود إمكانية لـ "التحرر من الالتزام" تتمثل عند الكاتب فى أن يختار الصمت. وعندئذ، يكون الأمر متعلقاً بإرادة فى التملص من العالم ومحدداته عن طريق اتخاذ موقف انسحاب ولا انفعالية، يستثنى الكاتب من الوضع البشرى المشترك. وهذه، بالضبط، هى محاولة الأدب الحدائى الأساسية التى، من فلوبير إلى كافكا، ومروراً بمالارميه، لم تكف عن مداعبة حلم يتمثل فى انسحاب مثالى للكاتب بعيداً عن العالم، وفى الوصول إلى أدب غير مُتموضع على الإطلاق. ولهذا السبب أيضاً، سعى معارضو سارتر، وفى طليعتهم بارط، إلى أن يُظهروا باستمرار أن التحرر من الالتزام هو فى الواقع، الشكل الأكثر صدقاً للالتزام الأدبى والذى بواسطته يحقق الأدب تماماً وظيفته الجوهرية: أى أن ينعزل كلية عن العالم (إذا استعملنا عبارة لالا رمية) وأن يُعلق بطريقة ما حقيقته ليتمكن من أن يسأئلهما بكيفية أفضل ويثقلها بتساؤلات ليس لها جواب

والتي هي وحدها القادرة على أن تُلحق مساساً حقيقياً بالمعطى. والدليل على أن سارتر لم يكن وثوقياً بالقدر الذي نُسب إليه أحياناً، هو أنه في كتابه الذي لم يكمله عن "مالارميه: الوعي ووجهه المعتم"، كان جدياً قريباً من الاعتراف بوجاهة وصحة ذلك "التحرر من الالتزام"، مقتنعاً بأن قوة وتماسك مشروع صاحب "ضربة نرد" هو الالتزام الوحيد القابل للتطبيق في الشعر ضمن السياق التاريخي لنهاية القرن التاسع عشر.

وبالرغم من هذا التردد تجاه موضوع مالا رمية، فإن الالتزام كما تصوره سارتر، يتصف أساساً باتخاذ موقف مُفكر فيه، وبأنه وعي متيقظ لكاتب ينتمي إلى العالم ويريد تغييره. بهذا المعنى فإن التوتر بين "الالتزام" و"تباعد" الذي وجد نوربير إلياس (١٠) أنه يفعل داخل العلوم الإنسانية، هو توتر غير قائم في الأدب: فبالنسبة للكاتب، الانطلاق بعيداً عن الالتزام غير ممكن، ومنذ ذاك فإن التباعد الناتج عن اتخاذ وضع اللاإنفعالية تجاه العالم لا يضمن أن النظرة الموجهة إليه ستكون أكثر صحة أو أنها تسعف على تغييره بحيوية وفعالية أكثر. يكون، إذن، أكثر وجاهة وإقناعاً أن نرى إلى الأدب الملتزم بوصفه أدب "المشاركة" الذي يتعارض مع "الامتناع" أو "الانطواء": هنا يوجد التوتر الأساسي الذي يخضع له الكاتب الملتزم، إذ يجد نفسه أمام أن يختار بين الانسحاب من العالم أو

(١٠) Elias Norbert : Engagement et Distanciation ; ed Fayard ; 1996

التعرض له، بل المخاطرة داخله، وذلك بإشراك الأدب فى الحياة الاجتماعية والسياسية لعصره.

إن إرادة المشاركة النشطة التى تميز الأدب الملتزم تُفرز له أيضاً زمنية متميزة بوضوح عن الزمنية التى يتطور داخلها، تقليدياً، الأدب الحديث. ونحن نعرف، فعلاً شعار سارتر الذى يَحثُّ على "أن نكتب لعصرنا"، والذى كان عند تحرير فرنسا من الاحتلال الألمانى، هو علامة انضواء الكتاب الملتزمين إلى فريق مجلة "الأزمة الحديثة". وهذا يعنى أن الالتزام يصدر، فى نطاق واسع، عَنْ وَعْيِ الكاتب بتاريخيته : إنه يعرف أنه يوجد فى زمن مُعين يُحدِّده ويُحدِّد إدراكه للأشياء. ولكى تتطابق الكتابة، منذ ذاك، بمشروع تغيير العالم، ولكى يكون الأدب مشروعاً حقيقياً لتغيير الواقع، يتوجب على الكاتب أن يقبل الكتابة من أجل الحاضر "وَالأ يفلت شيئاً من عصره":

"مادام الكاتب لا يتوفر على أى وسيلة للهرب، فإننا نريد منه أن يُعانق بقوة عصره، فهو حظُّ الوحيد: لقد صنع كل منهما للآخر"
(م.م.ص. ١٢)

إن هَمَّ المعاصرة هذا، الذى كثيراً ما يظهر فى عناوين المؤلفات الجامعة لنصوص "المناسبات" عند الكتاب الملتزمين ("مواقف" سارتر، أو "راهنيات" Actuelles كامو)، يحدث تأثيراً على الكتابة التى

أَحْسَنَ بَارَتْ تعريفها فى سياق تمييزه الشهير بين "كُتَاب" و "كُتَبَة" ^(١١) *ecrivants* واصفاً إياها بأنها المظهر المستعجل للكلام الملتزم. ولأن الأدب الملتزم خاضع دائماً لمقتضيات الزمن الحاضر الجديدة، فإنه يضطلع " بوظيفة التَّجْلِيَة المباشرة". إن عليه أن يختزل ما أمكن، التُّخَانَة الزمنية التى تفصل الحدثَ عن تَوَلَّى الكتابة التعبير عنه. لذلك فَتَنَ عدد كبير من الكُتَاب الملتزمين بالكتابة الصحفية وأدلوأ بِدَلْوِهِم فيها (أراغون ونيزان فى الصحف الشيوعية، وغينو أو شمسون فى جرائد الجبهة الشعبية، وكامو أو كاسو فى صحف المقاومة والتحرير): فَمَنْ بين جميع أشكال الكتابة، ربما كانت الصحفية منها هى التى "تلتصق" التَّهَاماً أوْثَق بالحدث إذْ أنها الأكثر مباشرة بالنسبة إليه؛ وعلى هذا النحو نتبين القيمة الخاصة التى كان سارتر يُولِيها للاستطلاع الصحفى قائلاً:

"يبدو لنا، فعلاً، أن الاستطلاع الصحفى (الروبورتاج) هو جزء من الأجناس الأدبية وأنه قابل لأن يصير واجداً من أهمها. فالقدرة على الالتقاط الحُدْسى واللحظى للدُّلَالَات والمهارة فى تجميعها لتقديم مجموعات تركيبية سهلة الفهم إلى القارئ، هى من الصفات الأكثر ضرورة للمستطَلع الصحفى؛ إنها الصفات التى نطلبها من جميع المتعاونين معنا فى مجلة (الأزمة الحديثة). (م.م ص ٢٠).

(١١) محاولات نقدية م.م .

وهذه الإدارة فى الانخراط فى العصر وفى الحاضر، تُحدّد عند الكاتب الملتزم هوساً مميّزاً لعلاقته بالكتابة، وهو هوس "التأخّر" ، ذلك أن النص بالنسبة له، يصل دائماً متأخراً أكثر من اللازم؛ إنه باستمرار مُتفاوت زمنياً قياساً إلى الحدث الذى يلتقطه فيضّيع فى هذه المهلة جزء من فعاليته ومن سبب وجوده. وقد أوضح دونيس هوليي^(١٢) كيف ترك سارتر مطوّلته الروائية "سبل الحرية" غير تامة (وتخلّى عن كتابة الرواية) بسبب أنه لم يعثر على تقنية روائية " قادرة على أن تُعيد للحدث طراوته الفظة والتباسه وعدم توقُّعه"، وهى التقنية الروائية التى يرى هوليي أفضل شبيه لها فى الاستطلاعات التى التقطت أحداث تحرير باريس كما كتبها سارتر لصحيفة "كومبا".

وبكيفية مُبتذلة، نجد أن العديد من النصوص الملتزمة مطبوعة بعلامة التأخّر: ويكفى للتأكد من ذلك أن نقرأ المقدمات أو كلمات التصدير الواردة فى الكتب التى تجمع تلك النصوص. فهناك، مثلاً كامو الذى قدّم "راهنيات ج" وهو مجموعة "تعليقاته الجزائية"، على هذا النحو:

(١٢) Denis Hallier : Politique de la prose : J . p..Sartre et L'an quarante : ed Gallimard

"كان هذا الجزء قد تمّ تصفيفه وعلى وشك الصدور، عندما انفجرت أحداث ١٣ مايو ١٩٥٨ . وبعد تفكير، ظهر لى أن نشره يظل مطلوباً وأنه يُكوّن تعليقاً مباشراً على تلك الأحداث..." (١٣)

نُدرِك هنا التردد، بل الندم، الذى أبداه كامو: إذ يظهر أنه اكتشف، عند إعادة نشر تلك النصوص، التناقض الذى يواجهه كل كاتب ملتزم والذى يتمثل فى التوتر بين الاستعجال الذى ينحدر منه النص وبين إدراجه فى أمد أطول حيث يرى النص أن راهنيته تناقضت وأن جوهره الأول ضاع؛ فهو عند كتابته كان يمثل زمناً حاداً نشطاً، له تأثير على عصره، ثم أصبح بقوة الأشياء، وثيقة وشهادة على معارك انقضت.

وهكذا، فإن الأدب الملتزم منذور لبطلان سريع: فالراهن والزمن الذى يمر، والعالم الذى يتغير كل ذلك يحدد، بطريقة ما تطلع هذا الأدب إلى الحياة وهو الذى اختار أن يعانق بقوة زمنية عالم الناس. وإذن فإن الكاتب الملتزم يرفض أن يكتب من أجل الأجيال القادمة، وقد أكثر سارتر من الصيغ المعبرة عن هذه الفكرة:

" لا نأمل أن نربح قضيتنا فى الاستئناف ولا يهمنا رد الاعتبار بعد الممات: بل هنا تحديداً وأثناء حياتنا تُربح القضايا أو تُخسر"

(١٣) A .bamus 1982 : Essais : Bibliothèque de la pléiade ; ed Gallimard . 1965

(م.م.ص. ١٥-١٤) ويضيف في موضع آخر: " أليس مهيناً أن سرَّ عصرنا والتقدير الدقيق لأخطائنا يعودان إلى أشخاص لم يولدوا بعد، وإليهم سيوجه أبناؤنا وأحفادنا ضربات على المؤخرة أمداً طويلاً بعد موئتنا. نريد أن نقطع الطريق على هؤلاء البلداء، وأن نُثبِت فوراً وإلى الأبد ما يجب أن يفكروا به عنا " (م.م.ص ٤١،) .

وإذن فإن الكاتب الملتزم يُعرض عن المراهنة على الخلف (الأجيال المقبلة) ويختار مصمماً، الإجابة على مقتضيات الزمن الحاضر؛ وهو يتحمل التضحية بمجده اللاحق مُعتبراً ذلك متصلاً بمسئوليته في الالتزام، وناظراً إليه على أنه تدريب منقذ في التواضع، يشهد على إرادته في الالتحاق بعالم الناس والمشاركة في الجدالات التي تهمهم.

إن رفض الخلف وإعادة إدماج الأدب بزمانية محددة الأبعاد وذات طابع مجتمعي، يكونان قطيعة كبيرة بالقياس إلى تمثيلية العمل الأدبي التي ورثناها عن الحداثة: فبودلير، كما هو معروف، حدّد المثل الأعلى الجمالي للفن الحداثي بوصفه قائماً على " تأييد العابر " ؛ ومن هذا المنظور فإن زمنية العمل الأدبي أو الفني تكمن في جدلية اللحظة والأبدية، وهو ما يتيح لها مجاوزة اقتفاء خطى الماضي والحاضر والمستقبل المكوّنة للزمانية الاجتماعية والبشرية. ومن ثم فإن قسطاً كبيراً من النفوذ الذي يتمتع به العمل الأدبي أو الفني داخل مجتمعنا يتمثل في القدرة التي نُعطيها له لينفَلَت من الزمن البشري ولينكره حتى يتمكن من

أن يتدرج ضمن بُعدٍ زمنيٍّ آخر. ويوصفه أدبياً للاستعجال ، فإن الأدب الملتزم لم يُعانق الزمن الحداثي، وبذلك فإن صورة العمل الأدبي نفسها تغيرت مادامت الكتابة لم تعد مُوجَّهة للأجيال القادمة وإنما للوقت الحاضر إذ لا وقت لديها لتأخذ طريقها المعتاد؛ عليها أن تبلغ هدفها هنا والآن.

اختيار أخلاقي إرادة في المشاركة، استعجال: جميع هذه الملامح تُميِّزُ في الدرجة الأولى، الأدب الملتزم كما حدَّده سارتر وفرضه عند نهاية الحرب العالمية الثانية هي ملامح تؤثر على ملمح آخر أقل بروزاً ولا شك وهو أن الأدب الملتزم يُسائل استمرار الفكرة التي نكوَّنُها عن الأدب برُمته، وذلك لأنه يقطع مع الصورة الشائعة عن الكاتب والعمل الأدبي، ومن ثمَّ فإنه يضع الحدث الأدبي في أزمة ويناهض البديهيات الظاهرة التي تقوم عليها صورته . يجب ، إذن ألا نتعجب من الصفة التي أطلقت على سارتر: " مُدمِّرُ الأدب " ، فالأدب الملتزم يزعزع، فعلاً صورة معينة للكاتب والكتابة موروثة عن الحداثة وهي التي غدَّتْ مجموع فهمنا للأدب.

إذا كان الالتزام يظهر هكذا، مُعتدياً على الجوهر الذي نُعطيه للأدب فإنه يتحتم أن نشير مع ذلك، إلى أن هذه الرؤية الانتقادية تتوازن عند سارتر كخطابٍ آخر يتمثل في شعاره " إنقاذ الأدب " والذي يكون العنصر الانفعالي في خطاب الالتزام: فكلُّ شيء يتم كما لو أنه أمام استعجال العصر الحاضر وأهمية رهاناته الاجتماعية والسياسية ، وأمام

منظور تحولٍ شاملٍ للعالم، فإن الكاتب الملتزم يخشى من أن أدباً مُنشغلاً فقط بنفسه ومعزولاً عن العالم يفقد سببَ وجوده ويكفّ عن أن يكون ضرورياً . منذ ذاك فإن " إنقاذ الأدب " بواسطة الالتزام يكمن في المراهنة عليه وفي تأكيد أن دوراً يضطلع به، ويجب أن يكون له شأن في حياة الناس. وليس هناك ما هو أكثر وضوحاً من القول بأن الالتزام يمثل رغم كل شيء " طريقة معينة في الإيمان بعد بالأدب وبقدراته " ، وهو ما يعبر عنه سارتر في خاتمة " ما الأدب " بصيغة مختصرة:

" طبعاً فإن كل ما قلناه ليس بهذه الأهمية: فالعالم يُمكنه بسهولة أن يستغنى عن الأدب لكن يمكنه أحسن من ذلك أن يستغنى عن الإنسان " (م.م ص. ٢٩٤).

الفصل الثالث

الكاتب الملتزم : حضور شامل

على مستوى الممارسة، يكتسى الملتزم تنوعاً كبيراً فى الأشكال ويُعبر عن نفسه فى أجناس (رواية، مسرح، محاولة نقدية، مقالة ساخرة الخ...) ومنابر (صحيفة، مجلة، كتاب إلخ...) جِدَّ عديدة، لا يمكن معها أن نُعزل ، قَبلياً، الملمح الجانبى الأمثل لعملٍ ملتزم. مع ذلك، فإن هذا التنوع الكبير فى تعبيرات الالتزام الأدبية، لا تمنع من أن نكتشف داخلها قاسماً مشتركاً وهو : أن جميع النصوص المنتسبة إلى الالتزام تتميز بكونها تُبرز شخصية كاتبها، وذلك لدرجة أن ألبير كامو، سنة ١٩٤٥ وهو بِصدد مناقشة صلاحه الالتزام، قد ذهب إلى القول بأنه يعتمد بطريقة ما: " على اللعبة المزبوجة لعملٍ أدبىٍّ ولحياةٍ" (١٤) ؛ وهو ما يعنى أن ما يُعطى ، جزئياً ، أصالةً للنص الملتزم هو قبل كل شئ التزام

(١٤) كامو: م.م. ص. ٢١٢ .

الكاتب حسب سيرورة تبادل بين العمل وكاتبه هي أكثر تعقيداً والتباساً
لما تبدو عليه.

من هذا المنظور، لعل سيمون بوفوار هي التي قدّمت ، في
مذكراتها التحديد الأفضل للالتزام لأنه الأكثر تفهماً. في رأيها " أن
الالتزام في مجمله، ليس شيئاً آخر سوى الحضور الشامل للكاتب في
الكتابة " (١٥) .

قد تبدو هذه الصيغة مُهدّئة وتوافقية: صحيح أن كل كاتب مقتنع
بالمقتضيات التي توجه مشروعه، يميل إلى أن يوظف نفسه كليةً فيه، وإلى
أن يستغرق تماماً في عمل الكتابة. لكن بوفوار وهي تستحضر "الحضور
الشامل" تذهب إلى أبعد من ذلك : إنها تلح على كَوْن الكاتب لا يلتزم
فقط بكليته لإنجاح عمله، بل إنه يلزم مجموع شخصيته من حيث أنه
يُدرج مجموع القيم التي يؤمن بها والتي يُعرف نفسه بها. من أجل ذلك،
فإن الكاتب الملتزم يُعرض للخطر أكثر من سمعته الأدبية، إنه يُخاطر
بنفسه كليةً في الكتابة وذلك بأن يُحمّلها رؤيته للعالم والاختيارات الموجهة
لفعله.

يُطرح، منذ ذاك في قلب إشكالية الالتزام، سؤال المسؤولية: إذا
كان الالتزام يتمثل في وضع شخصية الكاتب في مُقدّم العمل الأدبي،

(١٥) S. de Beauvoir : la Force des choses t. I ; ed Gallimard ; 1963 p.. 65.

فإن ذلك يعنى أيضاً أن الكاتب يتحمل فكرة أن يُحكم عليه بناءً على كتاباته. ومن ثم فإن الاستقلال الذى يتمتع به الأدب، لا يمكن أن يحمى الكاتب من العقاب الأخلاقى أو الاجتماعى: وهكذا سيكون سافلاً أو رائعاً، جباناً أو شجاعاً، بحسب الوقائع والأشخاص الذين سيحكمون عليه بالخطأ أو الصواب، وإذن، فالالتزام يعنى بالنسبة للكاتب، أن يقبل أن يتعرض يوماً لهذا النوع من المحاكمة بدون أن تحميه تعلّة الحرية الخلقة أو الاقتضاء الأدبى اللأنهائى قياساً إلى الأخلاق العامة أو الاجتماعية، من الحكم الذى قد تصدره الجماعة على قيمة التزامه.

بعيداً عن الحجة التى تكتسى أحياناً طابعاً إرهابياً، فى محاكمة الكاتب - التى لم يمتنع سارتر عن ممارستها، والتى يتعرض لها اليوم مع شئ من المراعاة -، فإنه من المهم أن نؤكد على الوعى المجدد للكاتب الملتزم تجاه مسئوليته. بالنسبة لهذا الأخير، لا يتعلق الأمر بإعادة النظر فى الاستقلال الذى يتمتع به الأدب منذ أواسط القرن التاسع عشر: فهذا مكسب لعصر الأنوار، ولا يمكن مطلقاً فرض أى نوع من الرقابة أو الحجب الاجتماعى على الأدب. ما هو موضع تساؤل، هو بالأحرى الصيغة التى أخذتها، مع قيام الحداثة، هذه المطالبة بالاستقلال المشروعة: فالكاتب منذ الآن ليس عليه أن يقدم الحساب لأحد، ولا يخضع إلا للقضاء الإستتبقى من لدن زملائه. إنه حرّ فى أن يختار موضوعاته

وَأَنْ يُعْطِيَهَا الْمَعَالِجَةَ الَّتِي يُقَرِّرُهَا. وَبِكَيْفِيَّةٍ إِجْمَالِيَّةٍ، فَإِنَّ الْكَاتِبَ - بِحَسَبِ الْحَدَاثَةِ - هُوَ وَحْدَهُ مَنْ يَحْدُدُ مَعْنَى مَشْرُوعِهِ. وَهَذَا الْمَوْقِفُ أَدَّى إِلَى ظَهُورِ أَدَبٍ مُنْطَوِيٍّ عَلَى نَفْسِهِ، مَفْصُولاً عَنِ الْعَالَمِ، رَافِضاً أَى شَكْلَ لِلتَّعَامُلِ مَعَهُ؛ وَهَذَا هُوَ مَا زَادَ مِنْ قَلْقِ الْكَاتِبِ الْمُلْتَزِمِ: أَى الْمَحَاوَلَةِ الْحَدَاثِيَّةِ لِأَنْ تَنْتِجَ أَدِيباً مُجَانِياً إِلَى هَذَا الْحَدِّ، خَالِياً مِنَ الْغَرَضِ فَتَحْكُمَ عَلَى نَفْسِهَا بِالْعِزِّ، وَتُنْقِصَ مِنْ قُوَّةِ قَطِيعَتِهَا وَانْتِهَاكِهَا، بَلْ تُلْغِيهَا، فَقَطْ بِسَبَبِ انْسِحَابِهَا التَّامِ مِنَ الْحَيَاةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَمِنَ التَّارِيخِ .

لَأَجْلِ ذَلِكَ، فَإِنَّ سَارْتَرَ، عِنْدَمَا هَاجَمَ الْحَدَاثَةَ الَّتِي تَقُولُ "بِأَنَّ الْوَاجِبَ الْأَوَّلَ لِلْكَاتِبِ هُوَ أَنْ يَثِيرَ الْفُضِيحَةَ، وَأَنْ حَقَّهَ غَيْرَ قَابِلٍ لِلتَّقَادُمِ هُوَ أَنْ يَقْلَتَ مِنْ عَوَاقِبِهَا" (١٦) قَدْ أَلَحَّ عَلَى الْخَطَرِ الْمَتَمَثِّلِ فِي أَنْ نَجْعَلَ اسْتِقْلَالَ الْمَارِسَةِ الْأَدَبِيَّةِ شَكْلاً مِنَ اللَّامَسْئُولِيَّةِ فِي مَعْنَاهَا الْقَضَائِيَّةِ: أَى أَنْ الْجَمَاعَةَ لَا تَسْتَطِيعُ أَنْ تَحْكُمَ عَلَى الْكَاتِبِ انْطِلَاقاً مِنْ كِتَابَاتِهِ لِأَنَّهُ غَيْرُ مَسْئُولٍ اجْتِمَاعِيّاً، تَمَاماً مِثْلَمَا أَنَّ الْطِفْلَ أَوْ الْمَجْنُونَ لَا يُمْكِنُ اعْتِبَارُهُمَا مَسْئُولَيْنِ عَنْ أَفْعَالِهِمَا. وَسَيَكُونُ فِي ذَلِكَ، فَتْحُ الْبَابِ أَمَامَ تَبْخِيسِ عَامِّ لِقِيَمَةِ الْأَدَبِ بِوَصْفِهِ مُطَابِقاً لِنَشَاطِ لَا مَبْرَرٍ لَهُ، وَلَا يُمْكِنُ أَنْ تَنْتِجَ عَنْهُ عَاقِبَةٌ (وَإِذْنِ لَنْ تَكُونَ لَهُ فَاعِلِيَّةٌ)، مَا دَامَ لَا مَسْئُولاً أَى خَالِياً مِنَ الْمَعْنَى. وَسَيَكُونُ فِي ذَلِكَ حَرَمَانٌ لِلْأَدَبِ مِنْ أَنْ يُزْعَزَعَ الْأَوْعَاءُ وَأَنْ

(١٦) مَا الْأَدَبُ؟، م.م. ص. ١٤٠ .

يعطى دلالة للحياة أو للعالم ، ما دُمنا نُحقِّقه بأفعال المجانين أو القاصرين، وعلى العكس من ذلك، فإن ما يعطى ثمناً لحرية الكاتب هو المسؤولية الكاملة التى تَسْتَتِبعها: أى أن القدرة على كتابة أو قول ما نريد، لا يكون لها معنى إلا إذا مارَسناها على ضوء هدف محدد بتعدى مجرد استعراض استقلال الأدب المعترف به.

وسيعمد أبير كامو، أيضاً إلى استتكار " نَزَقِ " أدب موم فقط بنفسه و " الكذب المرفَّه " الذى تقدمه أعمال أدبية منغلقة على ذاتها وتريد أن تكون أشياء إستتيعية خالصة، مفصولة عن العوارض البشرية وعن الواجبات التى تفرضها حالة العالم الراهنة. ذلك أنه بالنسبة لكامو،

"أن نُبَدع اليوم معناه أن نُبَدع بطريقة خطيرة. وكل نَشْر هو فعل، وهذا الفعل يُعرِّض لخطرٍ شغوفٍ قرْنٍ لا يغفر شيئاً" (١٧) . هناك إذن خطورة فى الالتزام : فالكتابة هى مهمة أو واجب يفرضان أنفسهما على حرية الكاتب. والنص الملتزم هو أكثر من تَظْهير لهذه الحرية، إنه تحقيق تام لها، وبذلك يكون الكاتب الملتزم حاضراً فى الكتابة : ويوصفه ثمرة حرية سيِّدة، فإن عمله لا يشخص تلك الحرية بالكامل إلا إذا تحمل المسؤولية الكاملة لما كتبه.

(١٧) كامو : م.م. ص. ١٠٨٠ .

وبالإجمال، فإن الالتزام الذى ينطوى على هذا النداء القوى إلى مسؤولية الكاتب إنما يصدر عن رغبة فى أن يُعيد للكلمات ثقلها ومعناها. إنه يسعى إلى أن يصبح الكتاب (أو يصبح من جديد) شيئاً له اعتبار حقيقةً، وذلك حتى لا يعود ممكناً أن نشطب كلامنا بإشارة من يدنا قائلين : " كل هذا ليس سوى أدب ". ومن هذا المنظور فإن الالتزام السارترى، على رغم مغالاته، قد مارس جاذبية حقيقية على الكتاب ، نجد هذه الجاذبية مثلاً عند ميشيل ليريس الذى اقترب من سارتر خلال الحرب العالمية الثانية، فبرر على هذا النحو مشروعه السير ذاتى المعنوّ ب: "عُمر الإنسان" (١٨) " كانت هناك معضلة تقض مضجع كاتب السيرة (يقصد نفسه) وتُعطيه إحساساً بالخطأ وتمنعه من الكتابة: ألا يكون ما يحدث فى مجال الكتابة خالياً من القيمة إذا ما بقى "إستيقياً"، تافهاً، بدون عاقبة وإذا لم يكن هناك شئ فى عمل أدبى يعادل (...) ما هو عند ناخس الثور معادل للقرن القاطع والذى هو وحده - يسبب التهديد الكامن فيه - يمنع حقيقةً بشرية لفنه ويمنعه من أن يكون شيئاً آخر سوى الطاف لا مجديه لإراقصة الباليه؟ " .

إن أهمية رأى ليريس تأتى من أنها لا تَمُتُ إلى الالتزام إلا بكيفية جدّ ضئيلة - فالكاتب نفسه يشير إلى أن " الأمر لا يتعلق بما اصطلح

(١٨) Michel Leiris : L'ageded'homme ; ed Gallimard ; p.10 18

على تسميته " أدباً ملتزماً " بقدر ما هو أدب حاول من خلاله أن يلتزم كلية ". لكنه أدب يسمح عبر الانشغال السير ذاتي، بتطويق بعض عواقب " ذلك الحضور الكلي للكاتب في الكتابة".

ويتم ذلك أولاً، من أن الالتزام يفرض الانتقال من التلقائي إلى المفكر فيه، فيحمل إلى الكاتب اقتضاءً جوهرياً من الوعي تجاه نفسه: إن عليه أن يقر بأنه " في موقف "، محدّد بسلسلة من الإرغامات تُوجّه رؤيته إلى العالم. وعليه وهذا ما يبرزه ليريس بالأخص - يكون مسعى الالتزام مُستجيباً لرغبة في وَضْعَة الذات بواسطة الكتابة وداخلها: فالكتابة مشروع لمعرفة الذات، والالتزام يتمثل في دَفْع التجربة إلى حدها الأقصى مع الرُّفض، ما أمكن، لجميع أشكال النّفى (بالنسبة إلى إشباع الإيديولوجيا، وفعل اللاوعي السري الخ ...) التي تُحد من صلاحه تلك الوضعية الذاتية : هناك وراء هذه الإرادة في التحليل، فكرة ثقافية نموذجياً، تذهب إلى أن الاستيعاء اليقظ للشروط التي تلقى بثقلها على الذات الفاعلة، تجعلها أكثر حرية أمام تلك الشروط.

لكن مُفارقة هذا المشروع للتقشف الثقافي، هو أنه ينزع، من ناحية أخرى وبطرائق متعددة إلى تحقيق إخراج للذات. فالكاتب الملتزم مهما تكن صلابته واستقامته، لا يستطيع تَجَنُّب قبول نوع من ميثولوجيا الالتزام البطولية التي لا تظهر قيمتها جيداً إلا عندما تُقاس بالخطر المتجشم: فَصُورَة ناخس الثور المهدّد بقرن الثور عند ليريس، وضرورة

"أن نخلق بخطورة داخل قرن لا يغفر شيئاً" عند كامو ، هي أمثلة من بين أخرى تشير إلى التمثيل البطولي الذي يسند مسعى الكاتب الملتزم. إن فولتير موسعاً ضرباً أو مسجوناً، وهيغو منفياً في كيرنيزي ، وزولا محاكماً بسبب مقالاته "إننى أتهم"، وبيغى معرضاً باستمرار لصدف الهشاشة المادية، والكتاب المقاومين المعذبين والمبعدةين : جميع هذه الصور تغمر الكاتب الملتزم لأنها تتيح تأمين قيمة الالتزام بمقياس الخطر المتجشم بكيفية ملموسة. وعندئذ يغدو الأدب فعلاً حقيقياً ويدرك تلك المساهمة الفعلية التي يسعى إليها الكاتب الملتزم. كذلك ، فإن نصوصه غالباً ما تكون مُخرقة بهذه الرؤية للدور الذي يضطلع به والمتراوحة بين الرواقية والمأساة: إنها بشكل ما، الجانب المُعاكس للتقشف الذي يمارسه على نفسه.

على هذا النحو، يبدو تعريف ألبير كامو لـ " اللعبة المزدوجة للعمل الأدبي ولحياة الكاتب " تعريفاً صحيحاً. إن هناك ازدواجاً في الالتزام يتمثل في ذلك الذهاب والإياب بين شخص الكاتب وعمله، بين إبراز الكاتب واستخدام المصادر والافتتان التي يوفرها الأدب. نتيجة لذلك، يتحرك الأدب الملتزم داخل فضاء مشكوك فيه وملتبس ، إلا أنه غنى بكيفية عجيبة: وحسب ما أدركه دريدا جيداً بخصوص سارتر وبلانشو،

فإن "موضع" الالتزام يرتسم عند تقاطع الشهادة التي تكون "الدرجة الصفر" و التخيل الذي هو صيغة الكتابة الأسمى وربما الأكثر أصالة (١٩) .

الشهادة، لأنها تُحقّق تماماً ذلك التوافق بين عمل أدبي وحياة، فتكون هي الشكل القاعدي للالتزام: عندما فضح أندريه جيد انحرافات المشروع الاستعماري أو زيغ الشيوعية الستالينية، فإنه نشر مذكرات سفره، وهذه أيضاً لَعنة الكاتب الملتزم والشكل الفقير بامتياز ، لأنها أدبية بالكاد وفاقدة لتلك القوة الاستحضارية والتحوّلية التي تقترن بالتّخيل. ونجد مثلاً، أن فشل الأدب البروليتاري يعود إلى مظهره الشّهادي، العاجز عن أن يفرض من ذاته صورةً أخرى غير صورة المحكّي ذي القيمة " الإنسانية " والوثائقية عن وضعية الطبقة العاملة.

كذلك، فإن الكاتب الملتزم لكي يُظهر البُعد الأدبي الخالص لتدخله، كثيراً ما يلجأ إلى سلطة التخيل، مُحَوِّلاً بكثافة مُتباينة، الأحداث التي يريد نقلها ومُخَضِّعاً لها إلى ذلك التشييد الجديد الوحيد القادر، رغم ما في ذلك من مفارقة على أن يجعلها ذات دلالة تامة.

19) J. Derrida : Il Courait mort Daus La rerie des Temps modernes ; (١٩)
N= ° 587 ; P .7- 54

وبذلك يتكون فضاء مُتساوى الحدين يمكن أن نُسميه مع سيرج دوبروفسكى " التخيل الذاتى " (٢٠) . وعلى رغم أن هذه المقولة تتعدى بكثير حدود الأدب الملتزم، فإنها تُتيح عَرْضَ الرّهانات الأدبية والوجودية التى تكمن وراءها. بواسطة التخيل الذاتى ينفّتح الطريق أمام المادة الخام البيوغرافية المُستعارة من المعيش والواقع المعاصر، لكى تزار وتنظّم من جديد من خلال الكتابة، مُنتجةً طريقة من " الكذب _ الحقيقة " الذى هو بمثابة شرط لإمكان وجود أدبٍ ملتزم هو فى أن، أدب أصيل وملتزم كلياً. مثلاً ، مجموع عمل الكاتب البلجيكى كونراد دوتريز (١٩٣٧ - ١٩٨٥) يراهن على تساوى الحدين بين التخيل والشهادة: أى النّقل الباروكى والكرنفالى لتجربته فى حرب العصابات البرازيلية خلال الستينات من القرن الماضى، فنجد كتابه الأشهر "عشب للإحراق" (٢١) (١٩٧٨) يكتسى طابع "سيرة ذاتية مُتهلّسة"، ليُضلل بذلك القراء التبسيطين أو الدوغمائيين، وليبرز التعقيد الوثيق بين الشاعر والحوافز الذى يوجّه كل التزام.

هذا الحضور الكلى للكاتب فضلاً عن عمل النقل النوعى الذى يحثّ عليه، فإنه يتوفر أيضاً على وظيفة منظّمة داخل مجموع إنتاجه. وبالفعل فإن عمل كاتب ملتزم يتعلق دائماً بتعدد الموضوعات شيئاً ما،

(٢١) Lourd Detrez : L' Herbe à Brûler ; ed Bolmann Déry ; 1978.

فيكون منذ ذاك غالباً متعددًا ومُتَشَطِّياً، يستجيب بطرائق مختلفة إلى إلحاحات الساعة التي هي أيضاً مختلفة ومتباينة. وإذا ما اقتصرنا على حالة سارتر فإننا نجده يقدم نفسه بعد الحرب العالمية الثانية ، في نفس الآن على أنه فيلسوف، وكاتب محاولات، وسير ، وناقد وروائي وكاتب مسرحي وصحفي سياسي ذلك أن تنوع الموضوعات التي يتناولها والأجناس التعبيرية التي يمارسها والقراء الذين يتوجه إليهم (فقارئ مقالة فلسفية ليس بالتأكيد هو مشاهد المسرح)، يعطون لإنتاجه هيئة خليط سديمي واسع يصعب معه أحياناً إدراك التلاحم الداخلي. وهذا شئ مفهوم : ذلك أن ما يضمن تلاحم العمل السارترى في تلك الحقبة ليس هو وحدة الثيمات أو الأسلوب ، بقدر ما هو استمرار المشروع (الالتزام) الذي يضمّنه الكاتب نفسه ، الوحيد القادر على أن يحدد ما يكون هذا المشروع الشامل، ويشهد من خلال وضع شخصه في الخط الأمامي. على أن جميع نصوصه تصدر ، على رغم تنوعها، عن نفس القصدية العامة. وفي هذا الصدد، فإن الكاتب الملتزم يعتمد أيضاً على ثقة قارئه طالباً منه إذا جاز القول، أن يُصدقه فيما يكتبه ويقول.

إلا أن هذه الوظيفة المنظّمة والموحدة للكاتب لا تُعلن عن نفسها خارجياً فقط من خلال اسم مُثبت على غلاف كتاب أو توقيع موضوع تحت مقالة أو عريضة. إنها تنزع إلى أن تعرب عن نفسها بطريقة أكثر حذاقة داخل النص نفسه من خلال ما يسميه رولان بارت ، عند

استحضاره عنوان مجلتى "إسبرى" و "الأزمة الحديثة"، "لغة الحضور
الاحترافية"، وهى اللغة التى "من موقع امتيازى تتطلع إلى أن تصبح
إشارة كافية للالتزام" (٢٢). وقد قصد بارت بعبارة إلى إظهار استيائه
من كَوْن تناول الكلمة، عند الكاتب الملتزم، هو شرط كافٍ للالتزام ولا
يَسْتَتبع مساءلة نقدية لِلُّغة التى يستعملها التدخّل الملتزم. ولا شك أننا
سنعود إلى مناقشة هذه المسألة (فى الفصل الخامس)، لكننا نستطيع
القول منذ الآن، بأنه داخل الكتابة الملتزمة، لا يعُرب حضور الكاتب عن
نفسه من خلال عمل شكلى محدّد، مدروس، يبدو بخفوت فى الأسلوب،
وإنما يظهر بالأحرى فى نبرة النص: فالنبرة هنا، هى مثل مَاركَة
الكاتب، أى ما يمرّ فى الكتابة من صوته وتغيرات مقامه، وما يشير
بإطنابٍ إلى حضوره. ومن ثمّ، فإن جميع الكتاب الملتزمين الكبار لهم
نبرة يصعب وصفها، إلا أنها لا تنتمى إلا إليهم ويتمّ التعرف عليها
مباشرة. لنفكر، مثلاً فى شارل بيغي وكتابته الدائرية، التكرارية إلى حدّ
الاشمئزاز، التى تُميّزه: إنها كتابة لا تقصد أن تَسْتَميل بِقَدْر ما تتغيا.
إظهار تصلّب الرأى والعناد الشرس لكاتب لن يتنازل فى شىء، ولناخذ
كتابة سارتر القائمة على قطائع فى الإيقاع، وتسريعات مفاجئة للحديث
حيث البرهنة الطويلة والمتأنية تختتم فجأة بصيغة متألقة لا تدحض،

(٢٢) بارت. الدرجة الصفر للكتابة، ص. ٢٢.

وهى طريقة لإبراز تلك الإرادة الصلبة التى تريد أن تكون محقّة وأن تفوز
بقصب السبق مهما يحدث

إننا نرى ، فى الأدب الملتزم، أن الكاتب هو فى كل مكان: وهذا
الحضور الضرورى للتّصديق على مشروعه، يُخاطر مع ذلك بأن يكون
ساحقاً بعض الشيء : فالكاتب الملتزم هو نوع من الخطيب الشعبى فى
الكتابة، وقلمًا يُميّز بين ما عليه أن يقوله وما فى وجوده. وكان من الممكن
أن ينقلب كل نشاطه إلى مونولوج لو لم توجد أمامه صورة أخرى وقُطب
معدّل آخر يتدخّل : هو الجمهور الذى يتوجه إليه .

الفصل الرابع الجمهور : الاستعانة بالدنيوى

فى بداية روايته الغامضة ' أزهار مدينة تارب ' (١٩٤١)، يورد جان بولان - وهو شخصية زئبقية لا يمكن بالتاكيد اتخاذها نموذجاً للكاتب الملتزم - الفكرة التالية :

"يعرف كل واحد أنه يوجد، فى أيامنا، أدبان: واحد سيئ هو بالضبط غير مفهوم (وهو يقرأ كثيراً)، وآخر جيد لا يقرأ، وهذا ما أطلق عليه من بين أسماء أخرى، الطلاق بين الكاتب والجمهور" (٢٣) .

كان بولان يعبر بذلك عن انشغال سيكون بامتيياز، هو شاغل الجيل السارترى: من معاينة هذا "الطلاق" بين الكاتب والجمهور الكبير، سيحاول الأدب الملتزم أن يجعل من نفسه محاولة لمصالحة هذين "الشريكين" الأساسيين فى المشروع الأدبى. وفى هذه النقطة التى توجه

Jean Paulhan : des Fleurs de Tarbes ; ed Gallimard ; 1941(٢٢)

النقاش نحو إشكالية التلقّي ينضم الالتزام إلى مساءلة العلائق بين الأدب والمجتمع : إذ يبدو من خلال تأثير مُنحرف أن استقلال الممارسة الأدبية - الذى لا يفكر أحد فى معارضته أو الحدّ منه - قد أوجد هوة بين الكتاب والجماعة، وأن مسافة شاسعة انْوَجَدَتْ بين الأدب والمجتمع الذى يستقبله من دون أن يقرأه.

ويفسر هذا الاقتحام للجمهور الكبير للساحة الأدبية خلال ما بين الحربين ، بعدة عوامل : أولها يتعلّق بِتَبَدُّلات المورفولوجيا الاجتماعية وبالطريقة التى أَدْمَجَ بها الأدب كثيراً أو قليلاً (وبالأحرى قليلاً) تلك المعطيات . ففى مناطقه الأكثر علوّاً وتكريساً، يظل الأدب بالفعل تابعاً لمفهوم نخبوى وأرستقراطى فى ما يخص الممارسة الأدبية : فبالنسبة لورثة الأدب البورجوازي الكبير للقرن التاسع عشر والذين هم أمثال أندريه جيد أو فاليرى ، تظل تلك الممارسة نشاطاً ذات استعمال وانتشار محدودين وتتوجّه إلى جمهور مُختار من بين الأنداد والمطلّعين ، القادرين وحدهم على تّثمين قيمته؛ فمن حيث النّزوع يكون نجاح البيع فى المكتبة دائماً مشبوهاً إذ تحوم حوله شبهة التّنازلات للذوق " المشكوك فيه " لـ "الجمهور الواسع" .

لكن العقود الأولى من القرن العشرين فى فرنسا عرفت تقدماً ملحوظاً وعميقاً فى التمدرس ، اتّصف خاصة بِانفتاح فروع الدراسات

النَّبيلة أمام طلبة مُتَحَدِّرين من طبقتي البورجوازية المتوسطة والصغيرة^(٢٤) . وإذا كنا لا نستطيع الحديث هنا عن ديمقراطية حقيقية للمدرسة ، فإنه مع ذلك قد ظهرت مجموعة قُراء جُدد مُحتملين، يتوفرون على عدة ثقافية ويرغبون في ارتياد الأدب عبر أشكاله الأكثر رفعة. وبالطبع فإن هذا الوضع يسجل مسافة بين تمثيل تقديسيّ للأدب يبعد رمزياً معظم قرائه وبين أولئك القراء أنفسهم الذين يطلبون القراءة والاعتراف بهم كقراء: إنَّ الطَّلاق بين الكاتب والجمهور ماثل هنا، ويصبح غير محتمل بالنسبة للكثيرين لأنه لا يُبرِّر نفسه.

يُضاف إلى ما تقدم ظاهرة أخرى، فقد شهدت بداية القرن العشرين تطوُّرَ وسائط إعلام جديدة تتوجَّه إلى جمهور واسع: فامتداداً لصحافة القرن التاسع عشر، عَمَتْ صحافة شعبية مرتفعة السُّحْب، تعتمد كثيراً على الصورة وبالأخص على الفوتوغرافيا. منذ سنة ١٩٢٥، أخذت الإذاعة تظهر تَدْرِجاً وسط الأسر الفرنسية، وأصبحت السينما أخيراً، صناعة حقيقية ونالت نجاحاً مُتعاظماً، وكان انتقالها إلى الفيلم الناطق (١٩٢٧) مُعزِّزاً لنفوذها على رغم ارتيابية أنصار السينما الصامتة، وجميع هذه الوسائط الجديدة قد أدت إلى ظهور جمهور جديد

P. Dry : La Belle illusion . Lulture et Politique sous le Signe du F. Popu- (٢٤)
laire ed. plon ;1994

أيضاً سيطلق عليه فيما بعد، "جمهور جماهيري". لم يعد بإمكان الكتاب أن يظلوا غير مُبالين: هل سيتركون هذا الاحتياطي الهائل من القراء يفلت منهم والذي أخذ يتوارى عنهم بمجرد أن لمحوه، لأن أشكالاً تعبيرية أخرى جذبت انتباههم؟ وكانت السينما بالأخص، تبلور هذه التساؤلات والتخوفات: فهي، بالنسبة للبعض مثل جورج دهاميل، تشكل خطراً على الثقافة وتُهدد بتبليغ المشاهدين. وهي عند آخرين كُثر في المقابل تثير حماساً حقيقياً خاصة في ما يتعلق بكونها تصالح جميع أنواع الجمهور داخل عتمة قاعات العرض: فشعرية أفلام شارلو شابلن، مثلاً تنقص الفوارق بين المتعلم والشعبي وتفتن السرياليين والعمال على السواء. (وقد كان سارتر نفسه هاوياً مُتحمساً للسينما منذ طفولته ما جعله يسمي مجلته " الأزمنة الحديثة " تكريماً لشابلن) .

وأخيراً، إلى جانب مخاض الثقافة الجماهيرية هذه، فإن الجماهير أنفسها تصدرت الخشبة العمومية. لقد دفعت ثمناً فادحاً خلال حرب ١٩١٤ - ١٩١٨، وبذلك اكتسبت حقّ الحضور والكلام الذي لم تُحرم نفسها من ممارسته: ففي فرنسا شكّلت جمعيات قُدماء المحاربين (الذين كان عمرهم آنذاك ما بين ثلاثين وأربعين سنة) قوة سياسية نشطة ومعبّأة ، قادرة على أن تضغط على السلطة . وفضلاً عن ذلك برزّت في مجموع أوروبا ظاهرة غوغائين يعتمدون على جماعات طيّعة ومهتاجة :

فالتَّجمُّعات الكبرى العمومية التي تضبط إيقاع الحياة السياسية لإيطاليا
الموسولينية، أو لألمانيا الهتلرية تقترح صورة فاتنة ومرعبة في آنٍ، لكتلة
بشرية منصهرة ومتعصبة قوتها تترك تأثيراً في النفس. ثم هناك ذلك "
الضوء في الشرق "، الثورة السوفياتية التي أقامت " دكتاتورية
البروليتاريا " : منذ ذاك بدت الأوتوبيا الشيوعية ممكنة التحقق وغدت
البروليتاريا هي الطبقة الحاملة للمستقبل والكونية، مادام عن طريقها
يمكن أن يتجسّد حلم مجتمع متصالح وبدون طبقات.

أخذت الجماهير إذن في متخيل تلك الفترة أهمية جوهرية: لقد
كفت عن أن تكون معتبرة كمجموعة سالبة جامدة يستحسن أحياناً
التطلع إليها بشفقة؛ إنها أصبحت نشطة عندما كشفت عن قوتها الفاعلة
وأخذت تتدخل في النقاش العمومي. وقد أدرك كتّاب عديدون هذا المعطى
الجديد وجعلوا يهتمون به وهكذا، فإن إجماعية جول رومان التي صاغها
قبل الحرب العالمية الأولى، يمكن أن تبدو بمثابة رؤية شعرية، بل صوفية،
لدور الجماهير الاجتماعي. وعلى نطاق أوسع ، تُطرح مسألة معرفة كيف
يتحتم على الكتّاب أن يتصرفوا لأن الأمر هنا، يتعلق بجمهور جديد
عليهم، جمهور واسع يجب غزوه، وإلا فإنه سينصرف إلى وسائل تعبيرية
أخرى وإلى أشكال ثقافية غير الأدب.

غير أنه يجب، هنا، أن نُميز بين الواقع والتمثيل . في الحقيقة،

يوجد بالنسبة للكاتب جمهور مُحتمَل مُكوّن من هؤلاء القراء المتّدرّسين حديثاً والمتوفّرين على طلب ثقافى حقيقى، والذين من أجلهم كُتِب جزء من أدب العشرينات والثلاثينات خلال القرن الماضى (نفكر هنا فى ذلك الأدب " المتوسط " الذى نسيّ قليلاً اليوم لكنه كان ذا تأثير واسع فى تلك الحقبة والذى يُمثّله خليط من الأسماء: شامسون، كيهينو، دِهاميل، رومان، كييو، وآخرون سنتعرض لهم فى الفصل الثانى عشر). لكن من الأهمية بمكان أن نتعرّف على ذلك الجمهور الاستيهامى الذى فرضه بطريقة ما، الانتماء الثورى على متخيّل الكتاب الملّزمين: ويتعلّق الأمر بالبروليتاريا التى يصعب الوصول إليها بكيفية ملموسة، والتى يرى عدد من الكتاب ، مع ذلك أنّها حاملة لمستقبل الأدب. على هذا النحو، الأوتوبيا الأدبية ترد على الأوتوبيا الثورية من خلال افتراض " جمهور شامل " داخل مجتمع بدون طبقات. وهذا المنظور هو بالنسبة للكاتب مثير للحماس والقلق فى آن : فَمَنْ مالرو إلى سارتر، يتشيّد حلم حضور واسع من القراء المتألفين عبر كلام الكاتب؛ وفى الوقت نفسه يتسرّب الخوف دوماً من أن هذا التّوحيد للجمهور المرغوب كثيراً لا يتم حول الأدب بل حول فنّ آخر مثل السينما المهيأة أفضل لضمّ هذه الكتلة الواسعة من القراء - المشاهدين بالقوة، والتى تُعلن انتصار البروليتاريا.

هناك أيضاً سؤال كبير يُطرح على الكاتب الملتزم وهو: كيف الوصول إلى هذا الجمهور المتقارئ لكن المستعصى على الإمساك؟ في هذه المسألة ، لا شك أن سارتر هو الذى قدّم الإجابة الأكثر منهجية ووضوحاً، مادام معظم كتابه "ما الأدب؟" يعالج إشكالية الالتزام من خلال علاقة الكاتب بالجمهور أو القارئ. وبالفعل، عند سارتر، يعود التزام الأدب إلى توجيه نداء واسع إلى الدنيوي، وذلك بدعوة الكاتب إلى أن يتوجه إلى تلك الكتلة من القراء التى أبعدّها أدبٌ نخبويّ معين، رمزياً عن التبادل الأدبي. وإذن، يجب التخلّى عن أن نكتب لزملائنا، وألاً نعتبر الكتابة بمثابة نشاط موقوف على عدد محدود من المصطفين . ولا شك أن الأدب يُخاطر، بهذا المسلك، بأن يفقد بعضاً من ذلك التميز الشكلي والانعكاسية الثمينة اللذين يُضفيان عليه قيمة حسب المقياس الحدائى. إلا أن الرّهان ربما يستحق هذا الجهد: أن نُصالح الأدب مع الجمهور وأن نوسع عدد قرائه لكى يُصبح (من جديد) قوة فاعلة، ووسيلة لزراعة الضمائر وتغيير العالم. وهذه الإرادة فى توسيع الجمهور ليست مشروعاً خاصاً بِسارتر: فعندما تصوّر جول رومان فى مطلع ثلاثينات القرن الماضى، مشروع حلقة "رجال الإرادة الحسنة" قرّر أن يقطع الصلة بدار نشر غاليمار التى كانت آنئذٍ الأكثر نفوذاً فى مجال النشر. والتحق بدار فلامريون التى قدر أنها الأقدر من ناشر "المجلة الفرنسية الجديدة".

على مساعدته فى الوصول إلى الجمهور الواسع الذى كان يريد التوجه إليه^(٢٥).....

إن توجيه النداء إلى الدنيوى هو إذن رفض الكتابة إلى القلة السعيدة وحدها. بل هناك أكثر : تبرير مجموع مشروع الأدب الملتزم، وبالفعل فإن سارتر عند رده على الذين كانوا يتهمونه بخيانة الأدب إذ يجعله فى خدمة قضايا لا تمت إليه بصلة، لم يتوقف عن استحضار الجمهور والتساؤل عن أى تحديد للأدب يتيح لنا أن ندعى حقّ تجاهل جميع هؤلاء القراء المنتظرين؟ ومن ثمّ، فإن الاستعانة بالدنيوى تتمثل منذئذٍ فى نبذ الاكتفاء الذاتى للعمل الأدبى بوصفه موهبة تُحدد مبادئها وغاياتها الخاصة، وتعويض ذلك بتعريف آخر هو علاقة الكاتب بالجمهور،

على هذا النحو، فإن القارئ، كما يتصوره سارتر، هو جدّ مختلف عن ذلك القارئ المجرد والمثالى، عدل ذات الكاتب، المتوفّر على نفس الاستعدادات الجمالية، والذى كان أندريه جيدٌ فى مقدمة كتابه Faluoles ينتظر منه أن يكشف له عن آثاره الأدبية: إن القارئ السارترى ملموس وممّوضّع، إنه أكثر من مجرد محفل يفترضه التبادل الأدبى : إنه شخص تامّ الوجود يندرج داخل جماعة ويمتلك انتماءً اجتماعياً ، ويمثل

Olivier Rony : Jules Romain ou L' Appel au monde ; ed Laffont ; 1993 (٢٥)

رغائب وأنواقاً هي نفسها رغائب وأنواق جماعته. وعندما يختار الكاتب هذا القارئ، فإنه يحدد منذ ذاك مشروعه وطبيعة التزامه:

” يمكن القول كذلك بأن الاختيار الذي يقوم به الكاتب لمظهر معين من العالم، هو الذي يحدد موضوعه. وعلى هذا النحو، تشتمل جميع أعمال الفكر داخلها، على صورة القارئ الذي تتوجه إليه “ (٢٦).

يُصِفُ الأدب الملتزم إذن، بِكُونِهِ يُدرِجُ صراحةً داخل النص، صورة المخاطب التي اختارها، مُشْرِعاً بِذلك فضاء تفكير مركّز على إشكالية التلقّي. بِطريقة مُثَلّى، عندما يحدد الكاتب الملتزم الجمهور الذي يتوجه إليه، فإنه يَموِّضُ عمله اجتماعياً وسياسياً وإيديولوجياً، وذلك بالقدر الذي يتحكم اختيار الجمهور في الأهداف والموضوعات ووسائل تنفيذ مشروعه. ولكي نُعبّر عن هذه الفكرة بسرعة وبطريقة إجمالية، فإننا لا نكتب للبروليتاريين مثلاً نكتب للبورجوازيين أو لزملائنا في الأدب . وفعالية الالتزام .إنما تتمثل في ذلك الانطباق التام بين حديث النص والقراء الذين كُتِبَ مِنْ أَجلهم، وكأن الكاتب يحلم هنا بأن يُنتِج أدباً سيدرك هدفه عندما يلتقي الجمهور الذي صَنِعَ له : نوع من التأثير المتبادل التام سيمتدُ بين الكاتب والجمهور وسيزيل كل مسافة فاصلة بين شركاء التبادل ويجعل من العمل الأدبي على شاكلة الكلام في الحياة اليومية مجرد آلة للوساطة.

(٢٦) سارتر: ما الأنبي؟ ص. ٧٩

مع ذلك، فإن هذه المقاربة لا يمكنها أن تقدم داخل حقيقة الكتابة، البساطة والشفافية التي تُضيفها النظرية عليها . ففي الممارسة الفعلية، تكون الكتابة على العكس ، مُختَرقة بسلسلة من الالتباسات التي تتيح لنا الفقرتان التاليتان من " ما الأدب ؟ " بأن نلتقطها جزئياً:

"عندئذ يرمى الكاتب في المجهول: سيتكلم داخل العتمة إلى أناس يجهلهم، إلى مَنْ لم نكلمهم أبداً إلا لنكذب عليهم، وسيعير صوته لغضبهم وهمومهم، ومن خلاله فإن رجالاً لم تعكس مرآة قط صورتهم وتعلموا أن يبتسموا ويبكوا كالعميان بدون أن يروا أنفسهم، سيوجدون فجأة أمام صورتهم" ص ٢٦٧ .

" هكذا سيكون الجمهور الملموس تساؤلاً أنثوياً شاسعاً، وانتظار مجتمعٍ بكامله سيكون على الكاتب أن يلتقطه ويستجيب له بما يُرضيه " ص: ١٦٠

إذا كان الأدب الملتزم يتمثل في الكتابة من أجل: فإن كل الصعوبة تكمن عندئذٍ في ازدواج هذا ال " من أجل " . هل يتعلق الأمر بأن نكتب على ضوء الجمهور الذي اخترناه، أى أن نستجيب لطلب اجتماعي معين وأن نلتقط " أفق انتظار " ما يزال مُبهماً وغائماً؟ واضح جداً أن هذا ما يقصده سارتر، ويمكن أن نقيس بغنائية النص إلى أى حد تُمثل هذه المهمة في نظر الكاتب عظمةً تقربُ من البطولة: ففوة عمل

أدبى تتأثى هنا، من قدرتها على أن تلتقى وتصوغ الانتظارات المبهمة وغير المحددة لـ "مجتمع بكامله" أى فى نهاية الأمر، أن تكشف هذا المجتمع لنفسه وأن تُعطيه شكلاً من خلال إعلامه. ولكن فى الآن نفسه، ألا يعنى هذا التّفخيم للكلام والاندفاع أيضاً أن الكتابة من أجل هى كذلك، إلى حدّ ما، الكتابة بدلاً من؟ وإلا كيف نفهم الاستعارة الجنسية التى تخترق الفقرة المقتطّعة الثانية، والتى تسبغ على الجمهور سلبيةً أنثوية وعلى الكاتب استعداداً ذكورياً لـ "إفحام" انتظارات قرائه الانتشائية؟ إنه يوجد، هنا، بكل وضوح، نوع من اللامفكر فيه للالتزام، ومن خلاله يبين تفاوت علاقة الكاتب بالجمهور الواسع: فالأول يظل دائماً سيّد اللعبة ويدرك نفسه على أنه من يكشف للثانى ما هو وما ينتظره. وبذلك فإن الكاتب الملتزم يفكر فى نفسه طوراً على أنه يبدأ غوجى، يريد مثل فيلسوف الأنوار، أن يُعلم وينقل المعرفة ويفهم (يعتبر مسرح "المواقف" لسارتر، فى معظمه، مسكوناً بهذا المقصد)، وطوراً يكون كالخطيب الشعبى يوجه الحشد الذى تمكّن من أن يجمعه ويعبئه حوله بفضل قوة الكلمة المتوهّجة.

لكن هذا الاستيهام المنبرى يكشف صعوبة أخرى أكثر واقعية ولموسة يواجهها كل كاتب ملتزم: كيف يمكنه أن يكون متأكّداً من أنه حقيقةً مقروء من أولئك الذين يتوجّه إليهم؟ ألا يكون التزامه مشوهاً نتيجة أنه لن يصل قط تماماً إلى الجمهور المستهدف، بل سيقراً من لدن

قراء آخرين قد لا يكون لديه ما يقوله لهم، والذين في جميع الأحوال، لن يقول لهم نفس الشيء وبالطريقة ذاتها ؟

لا شيء ، في الواقع، يُطمئن الكاتب على أن التزامه لن يتعرض للتّحريف والتّشويه على الرغم منه ، بسبب بسيط هو أن نُصوصه لن تصل إلى المُرسَل إليه المستهدف.

من هذا المنظور، فإن دخول البروليتاريا المشهود إلى الساحة المتخيّلة للأدب يُضَيّف إلى هذه الصعوبات كثافة خاصة. كيف الوصول واقعياً إلى ذلك الجمهور الذي ليس (أو: ليس بعد) هو جمهور الأدب والذي كان سارتر يعتقد أنه " غير موجود " ؟ بالإضافة إلى أن إرادة الكتابة للبروليتاريا تفضي غالباً إلى علائق مُتوتّرة وصراعية بين الكاتب الملتزم والحزب الشيوعي، يجب أن نأخذ بالاعتبار معطىً بسيكولوجي أساسي: مهما يكن حسن إرادته وصدقه، فالكاتب البورجوازي، "مطبوع" بجذوره الاجتماعية التي يحملها وكأنتها ندبٌ، وهو في تمرّقه بين انتمائه الأوّل ورغبته الكريمة في الالتحاق بالبروليتاريا المناضلة، يحسن أنه " مفصول " فصلاً لا علاج له عن تلك الطبقة التي يتمنى الانصهار بها دون أن يتمكن من ذلك أبداً، لأن فردانيته وعشقه للحرية وفكره الانتقادي تجاه نظام الجماعة، يُوجدون بينه وبين الطبقة، العاملة مسافة غير قابلة للاجتياز. وهذا الوعي الشّقي الذي يسكن الكاتب الثوري هو لازمة مُردّدة في الأدب الملتزم خلال ما بين الحربين العالميتين

(انظر مثلاً، ما كتبه إيمانيل بيرل في خصومته الجدالية بعنوان " موت الفكر البورجوازي ").

في " ما الأدب ؟ " أعطى سارتر تعبيراً لتمرُّق الكاتب هذا، وذلك بإقتراحه التَّمييز بين جمهور حقيقي وجمهور افتراضي : الأول يُشكِّل الجمهور التقليدي، البورجوازي للأدب؛ والثاني هو الذي يسعى الكاتب الملتزم بالضبط إلى الوصول إليه بينما هو لم يُكون بعد جمهوره "الطبيعي" (الذي تتوقف عليه صدقية التزامه). وإذن، فهو يكتب تحت وطأة مصادرة مزدوجة: عليه أن يكتب ضد جمهوره الحقيقي ليناهضَ امتيازاته: وفي الآن نفسه عليه أن يكتب من أجل جمهوره الافتراضي، لكي يحثه على أن يُحرِّر نفسه . لكن الصعوبة تبدو ، هنا، مستعصية على المجاوزة . فعلاً ، كيف يمكن التوجه، في تزامن، إلى جمهورين جدَّ مختلفين؟ كيف يمكن التحدُّث ، في أن ، إلى المضطَّهد والذي يمارس الاضطهاد؟ إن الكاتب الملتزم مأخوذ في شَرَكِ نتيجة لطبيعة مشروعه، وهو مرغم على نوع من انعدام الذمَّة المستمر : عليه أن يتظاهر بالكتابة لقراء لا يقرأونه ويتظاهر بأنه يجهل مَـهُ . هـ حقيقة.

على مستوى الممارسة، فإن هذه الوضعية المستحيلة تؤول إلى نتيجة فريدة: كل شيء يمر وكأن الكاتب قدم، في النهاية، شهادة أمام جمهوره الحقيقي على الالتزام الذي اتخذهُ ضده (ضد جمهوره)، وأنه منذ ذاك، ستعنى الكتابة من أجل جمهوره الافتراضي أن يتحدث باسمه

وعوضاً عنه. وهذا ما وصّفه رولات بارت كآته " التحاقُ بكلام مُغلق بواسطة دفعةٍ من لدُن جميع الذين لا يتلفّظون ذلك الكلام " (٢٧) .

إن الكاتب نفسه بإسم التزامه، يجد نفسه معاداً إلى نقطة انطلاقه وإلى انطلاق بين الأدب والمجتمع الذى كان يرفضه. إنه ، فى نهاية الأمر، هو أيضاً مفصول عن أولئك الذين كان يريد الوصول إليهم. وهذه اللا ذمّة المحتومة تتبّع الكاتب ككَلْعنة وتمثّل سقف مشروعته وكذلك اللحظة التى يكفُّ الالتزام فيها عن أن يتّجه صوب الإيجابية وإبراز الاختيارات الشفافة، المتواطئة، لينقلب على نفسه ويلتقى بالتباسه وتناقضاته الداخلية وبالإخفاق الأساسى الذى يُفرزه (وعى شقى، سوء نية، انعدام الذمّة الخ وعبارات كثيرة للتدليل على الإحراج (تعارض مُتساوٍ للحجج) المكون لكل أدب ملتزم؛ وهو إحراج التقطه بارت بطريقة نموذجية فى كتابه " الدرجة الصفر للكتابة ").

وهذا لا يعنى أن المشروع الملتزم هو بدون جدوى (كان لابد على الأقل من خوض التجربة)، ولكنه يقدم حدوداً ينبغى مواجهتها بوعى، ومن خلال تلك الحدود يتبدى سؤال يحوم على مجموع النقاش: أليس هناك، فى النهاية، عدم تلاؤم بين صنع عملٍ أدبى والالتزام بكيفية كاملة؟

(٢٧) بارت : الدرجة الصفر للكتابة م ص. ٢٢ .

الفصل الخامس تناقضات الالتزام

فى ما يتعلق بالأدب ، فإن الاستعانة بالدُنْيوى والتوجّه إليه لتبرير اختيار الالتزام يُمثّل عملية جدالية ونقدية . وبالفعل ، فإن الكاتب الملتزم ، بإعتماده على محفل خارج عن الحقل (الجمهور الواسع) ، يضع نفسه مَوْضِع مَنْ يوجه نظره " لا تَقْدِيسِيّة " إلى الواقعة الأدبية: ذلك أن ميثولوجيا الكتابة والكاتب بِكامِلها تَوْضَع على مسافة نتيجة لهذا التغيير فى المنظور - فَهَمُّ الخَلْف يفسح المجال لوعى الاستعجال، والمطالبة بالاستقلال الذاتى والانكفاء تتحوّل إلى . مُقتضى المسؤولية والمشاركة، ووضْعَة الحياء تنقلب إلى تأكيد ضرورة الاختيار الخ وهذا التحوّل فى المنظور، يغير فى الآن نفسه خُطاطات تقييم الأعمال الأدبية، فيتمّ الانتقال من التّثمين الإستتبقى إلى انتقادات ذات طابع أخلاقى أو إيديولوجى.

على هذا النحو يدفع الالتزام، بدرجات مختلفة، إلى إعادة النظر في التمثيل الأدبي الذي شيدته الحداثة : مأخوذاً بين الكاتب ذي الحضور الشامل المؤكد بقوة، والجمهور الذي يلعب دور القطب المعدل ، يبدو العمل الأدبي نفسه فاقداً الاكتفاء الذاتى الذى اكتسبه داخل الرأى العام الحديث : إنه لم يعد هو غاية ذاته ، بل أصبح وسيلةً فى خدمة قضية أو موضوع يتجاوزه. لقد أمحى حلم أدبٍ خالص لصالح شيء آخر هو، هنا ، إرادة الالتزام ومصالحة الأدب والمجتمع فى اتجاه معاكس للقطيعة الحداثية.

إن نظرية الالتزام السارترية، كما هى معروضة فى " ما الأدب ؟ " وكما اتخذناها خطأً موجهاً فى الفصول السابقة، تسعى بكيفية نسقية إلى وضع مسافة مع القانون الحديث: فمن خلال تجميع سلسلة الملامح المتفرقة قليلة التعقيد التى كانت تميز الأدب الملتزم إلى ذلك التاريخ، عمد سارتر إلى مفصلة ذلك فى كل ملتحم ومفكر فيه. نتيجة لذلك فإن موقفه فى مجال الأدب قد يبدو، بحق ، أشبه بموقف متطرف؛ وهذا ما جعله يُخلف صدئاً واسعاً ويستمر إلى اليوم فى إثارة اعتراضات كثيرة. فبينما كان من سبقوه يمارسون الالتزام الأدبى بكيفية تجريبية وخطوة خطوة متكيفين بطريقة أو أخرى مع المصائب التى يثيرها التزامهم، كان التفكير السارترى يبرز ويواجه التوتر المستتر آنئذٍ بين الالتزام ومفهوم للأدب مؤروثٍ عن الحداثة؛ وذلك لدرجة أنه يمكن التساؤل عن حتى

إمكانية قرْنِ الأدبِ بالالتزامِ بدونِ التخلّي عن الأول أو " تَضْيِيع " الثاني
(= الالتزام) .

وفى الصفحات التالية سنحاول استعراض بعض المصاعب التى
تُثيرها مَوْضوعة الأدبِ الملتزم قبل أن ننتهى إلى سؤال يُكثّف هذه
الإشكالية وهو: سؤال علائق الشُّعر والالتزام.

إن المأخذ الأكثر ذيوعاً الموجهً إلى مفهوم الالتزام السارترى، هو
أنه يُهمَل البُعدُ الإستتيقي النوعى للمشروع الأدبى. والحق أن الجزء
الثانى من كتاب " مواقف " يكتظّ بصيغٍ تؤكد هذا الانطباع: " ليس
الجمال سوى [...] قوة ناعمة وفاقدة للإحساس " ، أو: " لا تكون المتعة
الإستتيقية خالصة إلا إذا جاءت فائضةً عن المطلوب " ؛ أو : " فى عمق
الاقتضاء الإستتيقي نتيئناً الاقتضاء الأخلاقى " . وكما نلاحظ، فإن كل
مجهود سارتر هنا يسعى لا إلى دحض البُعد الإستتيقي للعمل الأدبى،
وإنما بالأحرى يجعله ثانوياً وذلك بأن يربطه بإعتبارات ذات طبيعة
أخرى، هى أساساً أخلاقية.

من هذا المنظور، يجب مُمايزة الأدب عن الفنون الأخرى:
الموسيقى، الرسم والنحت، التى لا يمكن أن تخضع لمثل هذا التقييم
وإذن، لا يمكنها أن تتطلع إلى الالتزام. وهذا التمييز بين الكاتب والفنان
المقترح منذ الصفحات الأولى لكتاب " ما الأدب ؟ " والمقيس بدقة على

التمييز بين الناثر والشاعر والذي سنتوقف عنده في نهاية هذا الفصل يظل مع ذلك إشكالياً، مُعْتَرِضاً عليه في غالب الأحيان. ونجد مثلاً جان لوى فيريي في كتابه " من بيكاسو إلى غرنيكا " (٢٨) يحرص على أن يُبين بأمانة مناقضة للروح السارترية، أن الرسم أيضاً يمكنه أن يكون ملتزماً . وفي اتجاهٍ مُعاكس ، نجد ألبير كامو في " خطاب السويد " (١٩٥٧) يَبْسُط مفهوماً للأدب الملتزم يستعير حججه الأساسية من سارتر، إلا أنه يُعوّض بطريقة دالة مصطلح " كاتب " بـ " فنان " : وهذا الانزلاق المتكتم يترجم إرادته في أن يُعرِّز - ضد سارتر - أسبقية المقصد الإستتقي في المشروع الأدبي.

إلا أنه يظل مع ذلك من خلال سؤال الفنان و، أو ، الكاتب، أن شيئاً آخر يُطرح: ما معنى الكتابة؟ ما هي أهمية هذا المشروع المتفرد؟ بأي شيء وكيف يستطيع الأدب الذي يصدر ضرورة عن مقصد إستتقي، أن يتكشف قوة فاعلة تمارس تأثيراً على العالم بل وتسهم في تغييره؟

من وجهة النظر هذه يعارض سارتر الفكرة الشائعة عموماً ، من أن الكاتب، على غرار الفنان يضع إشارة مُبدعة. إنه يرى ، مثلما هو الشأن في كل مشروع بشري أن الإبداع المطلق (من عدم) هو عملياً

(٢٨) J Louis Ferrier :De Picasso à Guernica . Généalogie d' un tableau ; ed . Hachette ; 1998

غير مقبول في الأدب ، ولا يمكن للكاتب أن يزعم القيام بدور خالقٍ ؛ سيكون معنى ذلك أنه يعتبر نفسه إلهاً ومن ثم يأخذ مكاناً خارج الشرط البشري؛ ومنذ ذاك يغدو عالم الناس متعذراً الوصول إليه ولا يعود هناك أى تبادل ممكن بين الكاتب وقارئه (كذلك فإن الكاتب لا يمكن أن يتطلع إلى الحياد الذي يوفره الوضع الإلهي : فهو دائماً مُوضَع). نتبين من جديد، المظهر اللاتقديسي الذي يتخذ تدخل سارتر مادام يجابه وينتقد النفوذ الخلاق الذي يضاف عادة على الكاتب.

يبدل سارتر كلمة الإبداع كصيغة إجرائية للأدب ، بموضوعة الكشف: فالكاتب باشتغاله على ما هو مُعطى وموجود من قبل ، تغدو مهمته هو أن يضيء ما هو قائم ولكنه غير ظاهر أو مُختبئ " إن الكاتب هو الذي يُسمى ما لم يُسمَ بعد، أو ما لا يجرؤ على الجهر باسمه " (٢٩) .

بعبارة ثانية، الكاتب مُغمس في تعقيدات العالم الواسعة لأجل أن يكشف منها بعض المظاهر أو الجوانب التي لم تحظ بالاهتمام إلى ذلك الحين. ومن ثم فإن جودة عمله لا تتمثل في كونه يضيف جديداً إلى ما كان موجوداً من قبل، وإنما في كونه تدخله يتصل بما لم يسبق إظهاره أو قوله: بإضافة الكاتب عنصراً جديداً ؛ إنه يُغير، إذن، المعطى بسبب التأثير الوحيد لكلامه الكاشف. هنا تبرز الثقة الكبيرة التي يوليها سارتر

(٢٩) سارتر: ما الأدب ، ص ٢٩٠

للكلمات : قول الأشياء معناه إرادة تغييرها؛ والكلام أو الكتابة هما ممارسة فعل على العالم. بعد مرور سنوات على ما كتبه سارتر، سيقترح رولان بارت، وهو بصدد الحديث عن كافكا، أن ما يميز الأدب لا يوجد في الكشف بقدر ما هو في التلميح (٢٠) : فالأدب يتكلم مائلاً وبمؤاربة ويقول الأشياء بنصف كلمات، مُحافظاً على التباس المعنى أو طفوه، وهو ما يجعله آلة لساعة العالم والإشارات إلى ما لا نهاية، وهذه المسألة الدائمة تكوّن التأثير الوحيد الذي يملكه الكاتب على المعطيات.

في نهاية الأمر، كما نلاحظ ، فإن ما يفصل سارتر بعمق أكثر عن الحداثة الأدبية، هو بلا شك العلاقة باللغة: ذلك أن الوعي الحداثي يقوم، فعلاً ، على إدراك عدم تلائم اللغة مع العالم : فالألفاظ لا تُعبر أبداً بدقة عن ما تريد أن نحملها إياه، إنها تقاوم من حيث أنها تمتلك كثافة أو سمكاً خاصين. وداخل اللغة يكمن قسط من ما لا يبلغ بتوجب على الكاتب أن يسبره أولاً وقبل كل شيء. كذلك، إذا استعملنا مصطلح بارت في " كُتَّاب وكتَّابة "، فإن الكاتب الحداثي يمارس نشاطاً لازماً (غير متَّعد)، مادام يستغرق نفسه وظيفياً " في الاشتغال على اللغة، " ويمتص جذرياً لماذا العالم داخل كيف تكتب .

(٢٠) بارت : محاولات نقدية، م.م. ص. ١٢٨ - ١٤٢

إن سارتر ومعه كل الأدب الذي ينزع إلى الالتزام، يتعثر ويصطدم بمفهوم اللغة الحدائى : بالنسبة إليه اللغة فى جوهرها نَفْعِيَّة وتضطلع ، بوظيفة أدائية. والذي يتكلم أو يكتب - حسب سارتر لا مجال للتمييز بين الكاتب و " المتكلم " ولا بين المشروع الأدبى والتواصل اليومى - هو ملتزم فى سيرورة تبادلٍ وتواصل. إن الكلمات هنا غير أساسية قياساً إلى الواقع الذى تُعَيِّنُه. والكلام الملتزم هو إذن مُتَّعِدٌ إذ يتعلق الأمر بالكتابة من أجل، واستهداف نقل الأخبار والأفكار والآراء والمشاعر. وهذا لا يعنى أن سارتر يفهم اللغة على أنها شفافية مُثْلَى وكاملة: صحيح، الكلام يقدم كَبَوَاتٍ وإخفاقات هى بمثابة " صمّت " (أو خَرَس) للغة (٢١) ، يجب على الكاتب الملتزم أن يشتغل ليقطع ذلك الصمت وليملأه بدلالة واضحة. إلا أن هذه العضلات المحددة فى موضعها لا تستطيع أن تصرف الكاتب الملتزم عن المهمة التى حددها لنفسه والمتمثلة فى أن يقول ، بلا مللٍ ، العالم والأشياء عبر إيجابية اللّغة- الأداة.

ندرك، بطبيعة الحال، إلى أى حد استطاع هذا الموقف - وما زال - يبدو فاضحاً: إما أنه يكشف جهلاً أساسياً بحقيقة المشروع الأدبى، وإما أنه نتيجة إرادة تتوخى القطيعة مع تجربة فى اللغة هى مع ذلك مؤسّسة ولا يمكن مُجاورتها عند سارتر تتأكد هذه القطيعة من خلال اعتبار اللغة

J- F . Louette : Silence de Sartre. ed. Presse universitaire du Mirail ; 1995 (٢١)

(أو إعادة اعتبارها) من موقعها " بالنسبة إلى " ، أى من خلال رفض الانجذاب والافتتان بالقسط غير القابل للتبليغ الموجود فيها، وهو ذلك الموقف الذى يعتبر اللغة " بالقلوب " فيُحرّف استعمالها ويضلّله.

إن هذه المسافة المأخوذة تجاه الإشكالية الحداثية للغة تكون واضحة بالأخص بمجرد أن نتناول مسألة الشكل. وبالفعل، فقد قدّست الحداثة العمل الشكلى - لنفكر فقط فى فلوبير - وجعلت منه الخاصّة النوعية للأدبى: " فالاستغراق الوظيفى فى الاشتغال على اللغة " ، معناه جعل الشكل هو موضع الامتياز للنشاط الأدبى حيث يتجلّى للنظر المعنى الذى حدده الكاتب لمشروعه ، وكذلك الفرق الجذرى الذى يُميّز استعمال اللغة الأدبى عن استعمالاتها العملية واليومية.

وإذن، فإن الأسبقية المبدئية المعطاة للشكل هى التى تعزل الأدب عن الخطابات الاجتماعية الأخرى؛ ومن ثمّ أيضاً كون كل بحثٍ عن "أدب خالص" قد اختزل تقريباً ودائماً إلى الإغراء بإنتاج شكلائية تامة، أو على الأقل إنتاج أدب ذاتى الغائية سيكون هو نفسه موضوعه الخاص.

وإذا كان سارتر ينتقد الدائرية التكرارية لمثل هذا المفهوم الشكلائى للأدب فإن ذلك لا يعنى ، مع ذلك، أن إشكالية الشكل هى غريبة عنه تماماً. فعلى سبيل المثال، نجد أن نصوصه النقدية الأدبية الأولى، تكاد تتركز فقط على مسائل التقنية الروائية، وهى التى ستقوده

إلى صوغ مُسلّمة نقدية أساس : فهو برفضه أن يعتبر " غرائب تقنية " فولكنر "تدريبات مجّانية للمهارة " ، سيطرح على العكس مسلمة تقول "إن التقنية الروائية تُحيل دائماً على ميتافيزيقا الروائي " (٢٢). وهذه العبارة تُحدد جيداً موقف سارتر تجاه الشكل : فعلى العكس من ما قد يوحي به مفهومه الأدوات تقريباً للغة، نجده هنا مُدركاً تماماً أن الشكل حامل للمعنى وأنه يُسهم كلية في المشروع الأدبي وفي الالتزام. ببساطة "يتعلق الأمر (أولاً) بمعرفة عن أى شيء نريد الكتابة " وبعد ذلك " يبقى أن نُحدد كيف سنكتبه "؛ "وغالباً ما يكون الاختياران اختياراً واحداً، لكن عند الكتاب الجيدين ليس غير مُتلائم مع اختيار الالتزام؛ إلا أن ما يرفضه سارتر بعنف ، هو استقلال الشكل الذاتى : فهذا الأخير لا يمكنه أن يدل فى معزل عن المضمون، وعليه أن يظلّ ، بطريقة ما، "فى خِدْمته". إنه لا يستطيع أن يُشوش المضمون وأقلّ من ذلك، أن يُعارضه ويُناقضه. وسيسعى رولان بارت منذ كتابه " الدرجة الصفر للكتابة " إلى معارضة سارتر فى هذه المسألة المحدّدة وإلى أن يُعيد للشكل. الحقوق التى أعطته إياها الحداثة:

" إن الكتابة الحداثيّة هي جسم حقيقي ، مستقل، ينمو حول الفعل الأدبي ويزيّنه بقيمة غريبة عن قصديّته ويدفعه باستمرار إلى صيغة

(٢٢) سارتر : مواقف ج ، ص. ٦٥ - ٦٦ .

وجود مزدوجة، وينضد على محتوى الألفاظ إشارات كثيفة تحمل في طياتها تاريخاً ، أو تلويثاً أو افتدأً ثانياً بحيث يختلط بموقف الفكر مصير إضافي للشكل غالباً ما يكون مختلفاً ودائماً هو مُربكٌ " . (٢٢)

على هذا النحو، فإن الموقفين القطبيين لسارتر وبارت يحددان فضاء جدالياً داخله يتحرك النقاش حول الالتزام. بين التقييس الصارم السارترى للشكل على المضمون والفصل الجذري الذي يجريه بارت ما بين " موقف الفكر " و " مصير الشكل المستقل " ، يوجد بون واسع داخله يتطور الأدب الملتزم: فالكاتب الملتزم هو فعلاً موزع بين هم اتخاذ موقف بوضوح ليكون مسموعاً ، وبين الرغبة في أن يصنع عملاً أدبياً بالرغم من كل شيء (على رغم جميع الالتباسات التي تفرزها الكتابة الأدبية) ، وهو ما يعنى الرغبة في الالتزام من دون التخلي عن الأدب.

إن هذه الرغبة في مصالحة مقتضيين قد يبدو أن متناقضين، هو أمر مشترك بين جميع الكتاب الملتزمين : ومن مالرو إلى كامو، ومن بيغي إلى سارتر، ترتسم ملامح غائمة لنشاط هجين: بين التعدي واللزم، بين كاتب ومستكتب ، يتخلى الأدب الملتزم في الواقع، عن النزعة الأرستقراطية والصفاء اللذين يقتضيهما المثل الأعلى الحداثي. لا توجد

(٢٢) الدرجة الصفر للكتابة ص. ٦٢ .

حقيقة الأدب بَعْدَ في ذاتها وداخل تَحْمُلُها لغايتها في نفسها، وإنما توجد بالأحرى في الطريقة، المَوْضُعة والمُؤَقَّتة ، التي تسلكها لتعرض عن نفسها ولتؤثر في العالم. وهذه الهجانة التي تُبرز بِقوة لآ استقرار موضوعة الأدب الملتزم، قد تُشكّل عظمة هذا المشروع الذي يخاطر الكاتب بِكُيِّته في الاضطلاع به، عالماً بِالتناقضات المستعصية على الحل التي يتعرض إليها .

إن تناقضات الالتزام هذه - والتي هي متماثلة تماماً عكسياً مع التناقضات المميزة لمفهوم الأدب الحداثي - تتجّه جميعها صوب نقطة عمياء من الممارسة الأدبية تُسمى: الشعر. فالشعر، من بين جميع الأجناس الأدبية هو الذي ثَمَّنَتْهُ رمزياً أكثر من غيره، الحداثية لأن فيه تتجلى كاملةً المبادئ التي تُؤسس الإدراك الحداثي للأدب: فالقصيدة شيء مستقل ومُغْلَق، له في ذاته مبدؤه الخاص وغايته الخاصة.

وداخله تنقلب اللغة على نفسها وتعتبر حالها موضوعاً لا تقول شيئاً آخر سوى ذلك المسعى الذاتي الانعكاس إن الشعر، وهو الشكل اللأزم بامتياز، يُقاوم بِكُلِّ " كينونته " الالتزام.

يجب، إذن، ألا نستغرب من كون " ما الأدب ؟ يبدأ بالتمييز بين النثر والشعر - هما نشاطان لا يوجد بينهما " شيء مشترك سوى حركة

اليَد التي تحطّ الحروف " . ويتعلّق الأمر، عند سارتر بإمكانية الالتزام التي تستدعى رفض "تلويث نوع من النثر بالشعر" . وعلى قدم المساواة مع الموسيقى والنحت أو الرسم، يكون الشعر عنده، " غير قابل للالتزام " لأنه لا يستخدم علاماتٍ ولا يتغيّاً التّواصل: فالشاعر يوجد خارج اللغة وخارج الشّروط الإنساني لكي يراقب اللغة " بالقلوب "؛ والكلمات لديه ليست أشياء وهو غير مُنخرط في سيرورة تبادل وتواصل، ونشاطه هو إنفاقٌ خالص وهدمٌ مجاني للعالم بواسطة " هولوكوست الألفاظ " .

أما النثر، فهو " نفقى في جوهره " و " مادته دالة بطبيعتها:

"يعنى أن الألفاظ ليست أولاً أشياء، بل هي تعيين لأشياء ؛ ولا يتعلّق الأمر بأن نعرف أولاً ما إذا كانت تروق أو لا تروق في حدّ ذاتها، وإنما هل هي تُشير بكيفية صحيحة إلى شيء معيّن في العالم أو إلى موضوع (...) إن النثر هو قبل كل شيء حالة فكر: يكون هناك نثر عندما - كما يقول فاليري - يمرّ اللفظ من خلال نظرنا مثلما يمرّ الزجاج عبر الشمس " (٢٤).

عند قراءتنا هذه الفقرة، ندرك كيف أنه من خلال التّمييز بين النثر والشعر، تعود إشكالية اللغة التي توقّفنا عندها سابقاً، وبالنسبة إلى سارتر، هناك استعمال شعريّ للغة هو بالضرورة لازمٌ غير مُتعدّد ولا

(٢٤) ما الأدب ؟ ص. ٢٥ - ٢٦ .

يكون للالتزام دَخل فيه. والمجال الخاص بهذا الأخير، هو النَّثر الذي يُهيئُه لُزُومه ورسالته النَّفعية لهذا المسعى بِكيفية طبيعية. ومنذ ذاك، يغدو الوضع الاعتباري للحدث الشعري جدَّ إشكالي. وعلى رغم أن سارتر يعتبر الشعر غير قابل للالتزام، فإنه لا يُدينه ولا يطلب منه أن يتحول لكي يلتقي ضرورات الالتزام الإيجابية: إن الشعر هو ما هو، ولا مجال لأن نطلب منه أن يكون شيئاً آخر، وإلاَّ فإنه سيكف عن أن يكون شعراً ماذا نفعل به منذ ذاك وما المكانة التي نُعطيها للشعر داخل قارة الأدب ؟ بمجرد ما أن يُقرَّ سارتر بِتفردِّ الحدث الشعري فإنه يُخرج من مُقتضيات الالتزام قسطاً مهماً من النشاط الأدبي حتى لا نقول " القسط الأفضل " حيث تجسَّد تمثيل يكامله لمعنى الكتابة، ولا يمكن أن ندفع الشعر هكذا إلى حافة الحدث الأدبي وأن نصُفِّه إلى جانب الفنون الجميلة: ذلك أن نفوذه ووظيفته الرمزية في الأدب هما جدَّ كبيرين، ومن شأن هذه المقاربة - نتيجة لقلبِ مُفارق - أن تؤول فعلاً إلى تهميش النَّثر ومعه كل الأدب الملتزم. وقد أدرك ذلك جيداً جان ريكارنو، خلال مناقشته لسارتر، فقال:

" ما أقترح تسميته أدباً، يدعوه سارتر شعراً؛ وما أسميه مجالاً للكتِّبة أو الإعلام، يسميه هو أدباً " (٢٥)

peut La Littérature ? ed U g E ; coll. D' inédit ; 1965 (٢٥)

وفى السياق الذى تتحدد فكرة الأدب داخله كثيراً بالإحالة على المسعى الشعري - لنتذكر ببساطة " الوظيفة الشعرية عند جاكبسون التى جعلت مؤشراً على الخصوصية النوعية للأدبى برمته - ، فإن استثناء الشعر من الالتزام يظل معضلة، ولقد حاول سارتر جاهداً أن يطوق الصعوبة بأن يُدين ، بدلاً من الشعر موقف الشاعر الوجودى مؤاخذاً له باتخاذ التزام سلبى تُوجهه فكرة استحالة التواصل وأن الأدب لا يستطيع تغيير العالم إلا أن الحدث يظل قائماً : فالشعر يقاوم الالتزام الذى يكون بالنسبة إليه النقطة العمياء؛ ومن خلال الشعر تتكشف إخراجات المشروع الملتزم وكأنها حدود أو تناقضات لا تُقهر. وكيف ما كانت الحُجب أو الكُتاب، فإن تحالف الشعرى والالتزام يعلن دائماً عن صعوبة: فسواء تعلق الأمر بالفكر المضاد للثورة المدين لأدب الأنوار بحجة أنه تجاهل جوهر الشعر أو بهيجو وبيغى اللذين هما شاعران وكاتبان ملتزمان، فإننا سنلتقى دوماً، من خلال مسألة الشعر، بذلك الظل المحيط بعبارة تبدو فى النهاية ضديّة : الأدب الملتزم.

هكذا فإن الأدب الملتزم، فى مجال التمثيلات، يظهر موضوعاً مُلتبسة ، ازدواجية لكونها تسعى إلى مصالحة أنماط من القيم (تلك التى تتعلق بالأدب وحده، وأخرى تتصل بمقاييس أخلاقية واجتماعية أو سياسية) اعتبرت لها الحداثة غير متلائمة، على أنه بالرغم من هذه الصعوبات والتناقضات فإن الأدب الملتزم قد وُجد وكتب ، وقرئ بشغفٍ

كما أن كتاباً ملتزمين قد عرفوا كيف يُسمعون صوتههم وينالون الاحترام
سواء بوصفهم كُتاباً أو رجالاً لهم قناعات ومعارك. ومنذ ذاك وفي المجال
العملي ، كيف يتحقق الأدب الملتزم ؟ ما هي أنماط النصوص والوسائل
التي يسلكها. لكي يُقرأ ويصبح موضوع تأمل ؟

يهتم الفصل التّالي بوصف الاقتصاد الفريد لأجناس التعبير التي
تُنظم الالتزام الأدبيّ.

الفصل السادس أجناس الالتزام الأدبية

إلى أى شىء يعود الضيق، بل العداء، الذى كثيراً ما تثيره فكرة الأدب الملتزم؟ هل يعود ذلك إلى مجرد أن ليس على الكاتب أن ينحسر فى السياسة؟ لقد كان كل من شاتوبريان وهيجو حاضرين فى المجالين معاً ولم يسئ ذلك قط إلى مجدهما وكان كلوديل وسان جون بيرس دبلوماسيين ولم يفكر أحد فى مؤاخذتهما على ذلك. ما يبعث على الضيق هنا، هو بالأحرى اختلاط أجناس التعبير: فالاشتغال بالسياسة فى الأدب يمس بالتمثيل الحدائى للأدب الذى نحن مرتبطون به وسنظل مرتبطين. وحيث تركّزت الحدائى على البحث عن أدب خالص، فإن الالتزام على العكس، يستنتج منطقاً نابذاً يكون الأدب بحسبه مهدداً بالتشتت إذ تُحاصره بإلحاح أسئلة تُبعده عن نفسه، وتُبدل معنى عبارة "صنع عمل أدبى".

فعلاً فالكاتب بالتزامه يقرر الالتقاء بمقتضيات الزمن الحاضر.

إنه يتمنى أن يؤثر عمله هنا والآن ويقبل فى المقابل أن يُمَوَّضَ عمله وأن يكون واضحاً ضمّن سياق محدود، وإذن يكون مرصوداً لِتِلَاشٍ سريع. ينتج عن ذلك أن الكاتب الملتزم يختار بِكيفية ما، أن يُضحى باستمرار عمله لدى الأجيال القادمة ليستجيب لإلحاحية اللحظة. ومن هنا نجد أن الأدب الملتزم غالباً ما يقدم نفسه على أنه أدب مناسبات، مصنوع من نصوص لها أوضاع اعتبارية جد متباينة (بيانات، مقالات جدالية، مقالات صحفية، مسرحيات أو روايات ذات عقدة مرتبطة بِوضع معين الخ....) وتكون دورة هَرَمِها واضمحلالها قصيرة ، من هذا المنظور فإن صنع عمل أدبى يأخذ معنى آخر: فالنجاح لا يُقاس بالأمد الطويل وإنما بمقياس الفعالية المباشرة للنصوص أى مدى قدرتها على تلامس جمهوراً واسعاً وتثير نقاشاً وردود فعل.

على أن الكاتب الملتزم يرغب فى أن يكون مفهوماً من لدن أكبر عدد من القراء؛ وإذاً هناك فى مسعاه إرادة للتخلى والتعدي إن لم تَسْتَبِعِ التخلي عن كل انشغال بالأدبى، فإنها ستقوده على الأقل إلى أن يستهدف فى النهاية شكلاً معيناً من شفافية الكتابة. لأجل ذلك فإن الأدب الملتزم ينزع غالباً إلى أن ينتشر ويتسع خارج الأجناس التعبيرية المقبولة والمقننة متخذاً أنواعاً من النصوص تنتسب إلى ما يسمى بأدب الأفكار. وهذا الأخير يكون كلاً واسعاً حدوده غائمة: إنه يستقبل أنماطاً

من نصوص جدّ مختلفة، قّاسمها المشترك هو أن تعرض أفكاراً (الآراء المعترف بها) أو أحكاماً (وفق الإضمار القياسي). وهذا يعنى أن أدب الأفكار لا يشتغل وفق النظامين السائدين فى الأدبى، أى الشعرى والسردى. تطرح منذ البدء هنا معضلة الشرعية: فما هو المكان الذى سيشغله أدب الأفكار داخل نسقٍ يُحدد بقوة منذ القرن التاسع عشر الأدبى بالإحالة على الشعر والرواية ؟ بديهى أنه يمثل ملحقا بالإنتاج الأكثر قيمة وتقديرا: وفى أحسن الحالات سيكون تكملةً غير ضرورية لنشاطِ الكتابة المركزة على الرواية أو الشعر؛ وفى أسوأ الحالات ، سيكون الاقتصار على ممارسة هذا النوع من الأدب عائقا يمنع الكاتب من الحصول على اعتراف تامّ وكامل به (من الأفضل أن يكون شاعراً على أن يكون كاتب مقالات تحليلية، وأن يكون روائياً بدلاً من ناقد إلخ.....)

عند هذا الحدّ، نجد أن أحد مطالب سارتر، من بين كُتاب آخرين هو أن يفرض الاعتراف ضدّ دعاة النزعة الخالصة الضيقة، بانتماء نصوص الأفكار إلى الأدب انتماء كاملاً: فعندما يحدد سارتر مهام وواجبات الكاتب الملتزم، فإنه يتوجه إلى الروائى والمسرحى قدر توجهه إلى كاتب المحاولة النقدية أو مقالات الجدال. وبذلك نعود هنا إلى مفهوم واسع للأدب هو شبيهه على نحو ما، بذلك الذى كان سائداً فى القرن

الثامن عشر . أكثر من ذلك، يعتقد سارتر أن على الكاتب أن يضم إليه مناطق جديدة وأن يستثمر مجالاتٍ مثل الاستطلاع الصحفيّ والصحافة الإذاعية أو السينما. وضد حَرَمِ الحداثة المُمأس ، يفترض الالتزام، على هذا النحو توسيعاً كبيراً للحدث الأدبي.

من جانب آخر فإن إعادة انتشار الأدب هذه، تأتي بظاهرةٍ أخرى: هي تعدد موضوعات الكتابة. فخلافاً لنظرةٍ صفائيةٍ تُقرن القيمة المميزة لعمل أدبي بتخصّصٍ أجناسيٍّ معيّن لدى الكاتب (لا يمكن أن يكون في الآن نفسه شاعراً كبيراً وروائياً كبيراً...) ، فإن الالتزام يحتمل ممارساتٍ كتابيةٍ جدّ مختلفة: فقد كان سارتر في الوقت ذاته روائياً وكاتب مسرحيات، وناقداً وكاتب محاولاتٍ ؛ ونفس الشيء بالنسبة لكامو أو سيمون دوبوفوار. ونجد أن مالرو الذي كان بالأخص روائياً كان أيضاً ناقد فنٍ وكاتب سيناريو. كذلك جول رومان الذي عبر عن التزامه من خلال الشعر والمسرح وأيضاً الرواية؛ وكان بيغى شاعراً وكاتب مقالات جدالية الخ.... لكنه سيكون من الخطأ أن نُؤوّل هذا التعدد في موضوعات الكتابة بمجرد توزيع للأدوار في نهايته سيصنع الكاتب عملاً أدبياً من خلال الرواية أو الشعر، فيما هو س يلتزم عبر نصوص الأفكار كذلك فإن "محاولة" يكتبها كامو أو سارتر، لا تكون فقط لمرافقة روايةٍ وتوضيح أهميتها الثقافية . ذلك أن نصوص الأفكار تمتلك استقلالاً

مماثلاً لاستقلال عملٍ روائيٍّ أو مسرحيٍّ، وتقدم رهاناتٍ خاصة لا تحتاج إلى أن تُحالَ على إنتاجاتٍ أخرى.

على هذا النحو، يفترض الالتزام اقتصاداً نابذاً للأجناس: إنه لن يُفيد في شيء وضع إنتاج كاتب ملتزم في تراتبيةٍ من خلال محاولة تحديد ما إذا كان هو قبل كل شيء روائياً أو كاتب محاولات مسرحياً أو كاتب مجادلات خصامية إلخ.....؛ على العكس يكون من المناسب النظر إلى تعدد موضوعات كتابته كأنها وسيلة لديه لتنويع مدخلاته وقولبتها في مصادر نوعية تقدمها إليه مختلف الأجناس الأدبية التي يمارسها؛ وكل جنس يشكل وجهاً لإنتاجه وطريقة مميزة وخاصة لطرح المشكلة أو المشاكل ومعالجتها وفق مقاربات مختلفة تسعى في النهاية إلى أن تتكامل في ما بينها. هكذا يمكن أن نلاحظ أن الرؤية التي يقترحها سارتر عن الحرية ليست تماماً متماهية حين يعبر عنها بوساطة الرواية أو المسرح أو المحاولة النقدية أو المقالة الفلسفية ونفس الشيء بالنسبة لكامو: ف " الغريب " و " أسطورة سيزيف " يتكلم كل منهما عن العبث، لكنهما يقدمانه للإحساس والفكر بطريقة جد مختلفة. وموضوع "الأمل" و"سيرا دوتيريل" لمارو هو نفسه: في حين أن الكاتب يقترح علينا في الرواية والفيلم نظرتين واضحتي الاختلاف عن الحرب الأهلية الإسبانية . كذلك يكون من المناسب أن نستعرض بسرعة الأجناس الأدبية الأساسية للالتزام (باستثناء الشعر الذي استحضرنّا حالته آنفاً). حتى نوضح

الوسائل التي تقدمها للكاتب والصعوبات المحتملة التي تطرحها عليه.

(١) المسرح :

المسرح هو ، بلا جدال مكان أعلى للالتزام فهو عملياً، من بين جميع الأجناس الأدبية، الجنس الذي يوجد بين الكاتب وجمهوره أشكال الاتصال الأكثر مباشرة: فحِلاً للقراء، يكون المشاهدون حاضرين بأجسادهم وبذلك يستطيع الكاتب المسرحي أن يقيس مباشرة تأثير مسرحيته وأن " يحس " كيف هو رد فعل الجمهور فيقترب بذلك قليلاً من حلم أدب ناشط وفاعل، متواصل مع الحاضر ومحتضن لانتظارات المتفرجين ليُعطيها شكلاً. إن الإلحاحية الاستعجالية التي تميز الكلمة الملتزمة، تجد هنا حلاً فريداً : فمن خلال العرض المسرحي تتشيد العلاقة بين الكاتب والجمهور وكأنها زمن حقيقي عبر نوع من التبادل المباشر يشبه قليلاً الطريقة التي يحمس بها الخطيب مُستمعيه أو يَسْتَمِيلهم للاقتناع بالقضية التي يدافع عنها.

فضلاً عن ذلك، كان المسرح دوماً فضاءً للمخالطة الاجتماعية، ومنذ العصور القديمة وهو بامتياز، الجنس التعبيري الذي تنعكس داخله المجتمعات وتصنع تمثيلات لأنفسها وتُمسرح القيم التي تحكمها أو الصراعات التي تخترقها. وفي القرن السابع عشر لم يكن كورنى

ومولير ورأسين كُتاباً ملتزمين بالمعنى المعروف إلا أن مسرحياتهم ما تزال تُنتج إلى اليوم الحصول على معرفة أكيدة عن قرن لويس الرابع عشر، تعكس التبدلات العميقة التي حدثت انبثاق المجتمع الكلاسيكي والقيم التي أرسى استقراره حولها. وفي القرن الموالي (ق. ١٨) ظلّ المسرح هو الجنس التعبيري الأعلى، واستثمره الفلاسفة ليجعلوا منه إحدى أدواتهم المفضلة لنشر بيداغوجية الأنوار. على مستوى الشكل مدد فولتير المأساة الكلاسيكية لكنه أدخل إليها أسئلة راهنة مثل نقد الدين والتعصب ونجد أن ديدرو جعل من نفسه مُنظراً للمسرح ودشن، بإخفاق نسبي، الدراما البورجوازية التي أراد أن يجعل منها مدرسة للفضيلة. في حين أن جان ميشيل سيدين (١٧١٩ - ١٧٩٧) و لويس سيبستيان ميرسيي (١٧٤٠ - ١٨١٤)، نجحا في هذا المشروع وجعلا من مسرحهما تعبيراً عن تطلعات البورجوازية قبل أن تظهر كوميديات بورمارشيه مباشرة بالثورة.

مع مجيء سنة ١٧٨٩، عرف المسرح ازدهاراً عجيباً. فقد كانت الحياة الثقافية آنذاك متوقفة، تهيمن عليها الفرجة السياسية للثورة واحتفالاتها وخطبائها (دانتون، ميرابو، روبسيير، سانت - جوست) . ووسط هذا الإبطاء المحسوس للنشاط الأدبي، برز المسرح إلى جانب الفصاحة باعتباره الفن الثوري الأكبر. وقد وجدت الثورة في ماري- جوزيف شيني كاتبها المسرحي وفي تالما (١٧٦٣ - ١٨٢٦) ممثلاً،

بينما أدخل الرسام لويس دافيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥) إلى المسرح الملابس والديكورات القديمة. موازاةً لذلك، فتح مسرح الثورة أبوابه للجمهور بكل أصنافه وكيف ذخيرة نصوصه وأصبح بالنسبة للثائرين أداةً للتربية الشعبية، وفضاءً لبيداغوجية حقيقة تُلقن القيم الثورية. عندئذ، أصبح المسرح سياسياً بالمعنى القوي للكلمة، ولا غرابة في أنه أصبح مُراقباً تماماً من لدن الحكومات المتعاقبة: كما أظهر ذلك مارفان كارلسون (٢٦)، فقد كان للثورة الفرنسية طابع " مَتَمَسِّح " ؛ وبالمقابل فإن المسرح الذي أنجبته كان هو أيضاً عن الطقوس والرموزية اللتين كانت تسعى إلى تثبيتهما.

أما القرن التاسع عشر فإنه لم ينتج مسرحاً ملتزماً بالمعنى المعروف، على رغم أن الرومانسيين، وبالأخص هيجو، كانوا يريدون أن يجعلوا من خشبة المسرح أحد الأمكنة المفضلة لتبليغ رسالتهم الاجتماعية. مُتوجهاً أساساً نحو تشخيص قيم أخلاقية أو أنماطاً بشرية، يُقدم المسرح الرومانسي، مع ذلك، مظاهر من السخرية السياسية، كما هو الحال في مسرحية " هيرنانى " لهيجو، أو " لورأنزاسيو لألفريد موسيه، وفي الطرف الآخر من القرن (سنة ١٨٩٦)، تتفصل مسرحية " أوبو ملكاً " لـ جارى عن الإنتاج المسرحى لعصره:

Marvin Larison: Le théâtre de la Révolution française, ed. gollinord, "libli-(٢٦) atéque des idées", 1970.

فهي عند المنتصف من تمثيلية الهزل و الأهجية الاجتماعية، تبدو مثل آلة جهنمية مصوبة ضد الإيديولوجيا البورجوازية المهيمنة آنذاك على المسرح، نتيجة لذلك فإن "أوبو ملكاً" تُشبه قليلاً النُّظير المسرحي للفوضوية السياسية التي كانت تتراعى آنذاك داخل المجتمع الفرنسي.

كان لابد من انتظار القرن العشرين وقيام ثورة أكتوبر (١٩١٧)، لنشهد بروزَ مسرحٍ مستمرٍ بقوة في الاهتمامات السياسية. وقد أصبح المسرح في الاتحاد السوفياتي الشاب أداةً لتوعية الجماهير وتربيتها. وخلال السنوات الأولى للنظام السوفياتي، اقترنت هذا الطابع النضالي الصريح بِبَحْثٍ جَدِّ حديثٍ في مجال الإخراج: فعند مييرهولد مثلاً، تَزَاوَجَتْ بنجاح الكتابة المسرحية الطلائعية مع النضالية الشيوعية؛ وهذا الزواج النادر بين التجديد الشكلي والحديث السياسي والذي مثله فيما بعد بُريشت، هو الذي سيُحدِّدُ لأمدٍ طويل ممارسةً مسرحية مُلتزمة، مُعينة.

إن هذه الفُورة الدرامية في الاتحاد السوفياتي ستمتد لولادة مسرح "الفعل السريع" agit-prop والذي مارسه أيضاً في ألمانيا "المسرح البروليتاري" لإروين بيسكاتور، وفي فرنسا فرقة أكتوير النشطة ما بين ١٩٣٢ و ١٩٣٦، والتي كان يعمل فيها جاك بُريفير و روجي بلان، وإيف أليكري، وجان لويس بارو، ومولودجي. ويشغل مسرح الفعل السريع حسب مبدأ الاستعجال والمباشرة: غالباً ما تكون المسرحيات رد

فعل على مسألة راهنة، وتكتب ويتم التدريب عليها خلال بضعة أيام. إنها تتوجه إلى جمهور عمالي أو شعبي، وتقدم حيث يوجد هذا الجمهور، أي عند أبواب المصانع أو في التجمعات السياسية. ومن بين التجديدات الشكلية لهذا المسرح، نجد تقنية «الجوقة المتكلمة» وهي مخصصة لتمثيل الجماهير فوق خشبة، ولذلك فإن انبثاق هذا الكورس القديم من جديد، هو من أجل أن ينشد خطاب مجموعة أحيانا تكون على اتفاق، وأحيانا تكون في اختلاف وفي فرنسا، سيجد مسرح الفعل السريع امتداده في ستينات القرن العشرين من خلال "مسرح التدخل" الذي كان يمارسه أرماند كاتي أو "مسرح المضطهد" لأوغستو بُووَال.

بالتوازي مع هذا المسرح النشط، نمت في فرنسا حركة المسرح الشعبي، وهذا الاتجاه الذي بإشره باكراً رومان رولان (كتب دائرة مسرحية واسعة مخصصة للثورة الفرنسية) سيجد منظره وقائد عمله في شخص جاك كويو: ليس الغرض هنا، ممارسة مسرح سياسي وإنما وضع مسرح جيد رهن إشارة أكبر عدد من المتفرجين، وتقديم المسرحيات الكبرى من الدخيرة للجميع بدون التهاون في المقتضيات الفنية، وسيتحقق هذا المسرح من خلال مغامرة "المسرح الوطني الشعبي" الذي أنشاه جان فيلار، وكذلك اللامركزية المسرحية التي شجعها مالرو عندما كان وزيراً للثقافة مدعوماً بإضافات أخرى، سيأخذ

المسرح الشعبى طابعاً أكثر وضوحاً فى الالتزام. عند أنطوان فيتينز، أو فى أعقاب مايو ١٩٦٨، والثورة البريشتية عند أريان منوشكين.

عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة، أصبح المسرح الملتزم هو، بامتياز مسرح الوجودية السارترية الذى يمكن أن نضيف إليه ألبير كامو، سيمون دوبوفوار أو أرماند سلاكرو. مُدركاً على أنه مسرح مواقف، يتوخى المسرح السارترى أن " يوضّح " عدداً من العضلات الوجودية والسياسية: فالمسرحية، باعتبارها دراسة لحالة، تجعل الشخصيات تُجابه نفس المسألة (العلاقة بالآخر فى مسرحية " جلسة سرية " والتعذيب فى " موتى بلا قبور " ، والطريقة التى يجب أن نلتزم بها فى " الأيدى القذرة ")، وكل واحدة منها تقدم طريقة للإجابة وردّ الفعل. ولا يتعلق الأمر هنا، بتقديم حقيقة غير مشروطة، بل مسرحة ضرورة التحرر من خلال اختيار، مع ما يستتبع ذلك من مسؤولية وصعوبة وقلق . وإذا كان المسرح الوجودى قد صادف نجاحاً كبيراً ومديداً ، فإنه ينبغى مع ذلك ، الإشارة إلى مدى بقائه تقليدياً و " بورجوازيّاً " فى شكله : حين كان مسرح العبث عند بكيت أو أونيسكو ينتشر ويتطور ، استمرّ المسرح السارترى فى الاشتغال وفق فنّ مسرّحى كلاسيكى له عقدة محبوكة جيداً وغالباً ما تكون تدليلية، مع تناسق فى التأثيرات الدرامية.

وأخيراً، فإن المسرح الملتزم خلال ما بعد الحرب العالمية الثانية بفرنسا، كان خاضعاً للإضافة الحاسمة التى حملها برتولد بريشت. فهذا

الأخير كان مساعداً لبيسكاتور في ألمانيا ، وعاش منفياً بالولايات المتحدة أثناء الفترة النازية ، ثم استقر بألمانيا الشرقية حيث أسس سنة ١٩٤٩ " فرقة برلين " . وقد عرفت وانتشرت مفاهيمه المسرحية في فرنسا من خلال مجلة " المسرح الشعبى " ، (1964 - 1953) التى يديرها بالأخص برنارد دور و رولان بارت : والنظرية البريشتية المؤسسة على موضوع " المبعاد " ، ترفض الإيهام المحاكاتى أو الواقعى وكذلك التأثيرات الدرامية: فمن خلال سلسلة من الطرائق (لا استمرارية الحبكة ، استعمال الكوراس، اللعب المتباعد للممثلين ، الخ...) يُقصد إلى تجنب تماهى المتفرج ومشاركته الانفعالية، من أجل إتاحة اتخاذ مسافة للنقد. وبدلاً من التطابق مع الغير، يسعى هذا المسرح إلى أن يستثير تحليلاً واعياً للصراعات الاجتماعية أو لظواهر الاستلاب المشخصة على الخشبة ، ومن خلال قدرته على مصالحة الهدف السياسى مع البحث الشكلى المتشدد، يظل المسرح البريشتى نموذجاً للالتزام فنى بالغ النجاح. لأجل ذلك فقد كان التأثير البريشتى أيضاً عظيماً على عدة أجيال من كتّاب المسرح ومخرجيه.

٢) الرواية

من بين جميع الأجناس السردية، قد تبدو الرواية وكأنها الأكثر سهولة وطبيعيةً فى القابلية للالتزام ، وبالفعل، فإن الإستتيعا الواقعية تمتلك مقدرة تجميعية تجعل منها الحامل الأمثل للاضطلاع الملتزم

بالواقع والتاريخ. مؤسساً على مبدأ إمكان الوقوع، يقدم المحكى الواقعى أيضاً طابعاً لمثالية لا يُستهان بها. وأخيراً، من المغرى أن نعتبر الشخصيات فوق الخشبة بمثابة ناطقين باسم الكاتب، وأن نجعل منها "تجسيدات" لأفكاره وآرائه. إلا أنه فى واقع الأمر، يكون تكوين رومانيسك ملتزم، أكثر تعقيداً من ما تُوحى به المظاهر: فبين الواقعية الكلاسيكية ومحكى الأطروحة، بحثت رواية القرن العشرين الملتزمة عن طريق لم يكن دائماً معبداً.

إن موضوع الواقعية نفسها، من وجهة نظر الالتزام هى منبع للمشكلات. وقد يكون مُبتدلاً بالفعل أن نقول ذلك إلا أنه لا مناص من أن نلح: فالرواية الواقعية لا تنتج مرة أخرى الواقع؛ أنها تُمثله بمعنى أنها تُعيد تشييده وتنظمه ومنذ ذاك تؤوِّله. فى هذه الشروط، يكون هناك دوماً بالمعنى الواسع التزام الروائى، مادام محكيه تُوجَّه باستمرار رؤية للعالم مموضعة ومتفردة هى التى تُحدد على السواء الموضوعات المعالجة وتقنيات السرد المستعملة. ولكن، هل يكفى هذا لجعل الرواية ملتزمة بالمعنى التام للكلمة؟ بطبيعة الحال لا: فالالتزام يفترض مسعىً مفكراً فيه طوعياً وواعياً من جانب الكاتب مع رفض أى نوع من الحياد أو السلبية تجاه الواقع المُمثل. فضلاً عن ذلك، يتعلق الأمر أيضاً بالأثر يثير الروائى انخراط القارئ بالضرورة وإنما أن يخاطب، على الأقل قدراته على الحكم النقدى أو على الغضب حتى يُحوِّله صوب الفعل.

من هذا المنظور، يبدو العلم الكلى للسارد الكلاسيكى مسألة إشكالية. صحيح أنه يضمن تنظيماً معيناً للمحكى، والصوت السارد فى وضعه المشرف من أعلى، يكفل وضوح القصة ويتحكم أقله جزئياً، فى إنتاج المعنى....، مع ذلك، إن العلم الكلى يستتبع أيضاً أن السارد يغيب عن العالم الذى يصفه ويقف خارج الحلية فى وضع المُسيطر، وهو وضع لا يُعرضه للخطر: هنا يوجد شكل من العنف بواسطة يفرض السارد صوته، ورؤيته للعالم، على القارئ بدون أن يتعرض لأى شىء، ويجب أن نلاحظ أنه، من طبيعية إميل زولا إلى الاتجاه الشُعْبَوِي، لم يكن وصف شرط عمال المناجم أو عمال المصانع فى رواية ما، مرادفاً بالضرورة للالتزام مادام السارد يستطيع أن يتخذ وضعية الحياد التى تُعفيه من اتخاذ موقف. فضلاً عن ذلك، وحتى إذا شاء السارد العليم بكل شىء أن يفرض معنى على المحكى، فإنه لا يستطيع أن يضمن أن يكون الروائى واعياً تماماً بالقيم الإيديولوجية التى يستخدمها ويطرحها داخل سرده: فعلى رغم مزاعمه المتصلة بالموضوعية العلمية، فإننا نعلم اليوم كفاية التناقضات التى تعتمل فى عمق مشروع زولا، ما يجعلنا نقول بأنه لا يكفى تأليف جدارية اجتماعية واسعة، جدّ موثقة لِنتج عملاً ملتزماً عن وعى وخالياً من الالتباسات الإيديولوجية.

تجاه هذا الخطر المتمثل فى انحراف لا إرادى للمعنى، والمائل باستمرار مهما تكن الاحتياطات المتخذة، فإن أحد ردود الفعل الممكنة هو

" مُفَاقَمة " الواقعية الكلاسيكية وممارسة رواية الأطروحة. وحسب سوزان روبان سليمان (٣٧) فإن رواية الأطروحة يمكن أن تُصنّف ضمن خانة ما تُسميه البلاغة القديمة الأمثلة : *L' exemplum* مثل ما هو الشأن في الحكمة أو الخرافة أو الحكاية الفلسفية، يتعلق الأمر بأن تُعرَضَ من خلال حالة خاصة (مصير فردي) قاعدة عامة. وإذن ، فإن المحكى يرمى إلى تقديم نموذج - أو نموذج مضاد في حالة الأمثلة السالبة - تكون له سلطة. وخلافاً للحكمة التوارثية أو حتى الخرافة، التي تتحدّر سلطتها من محفل مُتعالٍ وإذاً خارج عن المحكى، فإن سلطة رواية الأطروحة هي مُحايِثَةٌ تماماً لِكونها تستند فقط على إمكان الوقوع أو على مصداقية السرد، وهو ما يجعل سوزان سليمان تتحدث في هذه الحالة عن " سلطة خيالية " .

إن رواية الأطروحة تُمدد، إذن، عن طريق التنبير الشديد، ملامح الواقعية الكبرى في القرن التاسع عشر، فتستعمل نزوعها المحاكاتي من أجل غايات إقناعية. ويتعلق الأمر هنا، بِمحكى غير إشكاليّ، وذلك عن تصميم ويستهدف أن يحدد بِصرامة معنى القراءة: فهو مُسهَب وتكرارى ويجهد في أن يُجلى كل شكل للالتباس والتناقض ، ومعه صوت ساردٍ سلطوى يفرض عليه دلالة مُثَبِّتة ومُرغِمة. بِسلطويتها وبُعدها المونولوجي،

Susan Rubin Suleiman : La Roman à thèse ou L' Autorité fictive ; paris ; (٣٧)
PVF ; 1983

عرفت رواية الأطروحة دائماً سُمعةً سيئة حتى ولو أن رواية باريس Barrés "المجتنون" التي هي أنموذج لهذا الجنس الروائي قد غدت عدة أجيال ثقافية. وفي القرن العشرين يظل التحوّل الأكثر أهمية لرواية الأطروحة، هو الواقعية الاشتراكية خلال الفترة الستالينية. وقد أوضحت رجين روبان (٢٨) عند تحليلها المتون السوفياتية، أن الواقعية الاشتراكية كانت تشكّل "إستتيقا مستحيلة": ممارسة مونولوجية وكتابة تلقينية، واحتكار لتشخيص بطل إيجابى، نموذجى يغلب عليه تأويل مُجمد وأحادى الدلالة... كل ذلك جعل الرواية الاشتراكية تفشل فى بلوغ أدبية حقيقية، وأضحت تكون انعكاساً لنظام سلطوى وقامع. أما فى فرنسا فإن موهبة أراغون ويمقياس آخر موهبة نيزان، قد أنقذتا الواقعية الاشتراكية من الوصمة بدون أن تفلت مع ذلك من إغراء رواية الأطروحة ولا من العودة إلى الصيغ الروائية للواقعية الأكثر كلاسيكية.

أمام إحراجات الواقعية الكلاسيكية ورواية الأطروحة، ارتسمت بفرنسا طريق ثالثة للالتزام الروائى: استيحاءً من الروائيين الأمريكين (فولكنر، نوس، بياسوس، هيمنجواى) أو الروسيين (بيلنياك أو بابل)، اختار مالرو وسارتر، وبدرجة أقل كامو، أن يمارسوا الرواية المتزامنة.

Régine Robin : Le Réalisme socialiste . Une esthétique impossible : paris : (٢٨)
Payot : 1986

وبتلخيصٍ خطاطى نقول إن هذه التقنية تتمثل فى رفض العلم الكلى
للسارد وتعويضه بتعددية الأصوات الساردة: فيتبأر الحكى ، بالتتالى
على سلسلة من الشخصيات يتبنى وجهة نظرها الموضوعة والمحددة.
وهكذا تتكسر خطية الحكى إلى مجموعة من الشذرات المتجاورة بدون أن
يربطها أو ينفصلها أى صوت: بعيداً عن أن تقدم الوضوح التام للرواية
التقليدية تبدو الحكاية هنا وكأنها غامضة مليئة بالثقوب واللا يقين ،
خاضعة لتأويلات متضاربة، وما تفقده الرواية من حيث الوضوح،
تسترجه على مستوى الواقعية والفعالية: ذلك أن تكثير وجهات النظر
وتشعبتها يعطيان الانطباع بأن تاريخاً هو قيد التشكل والقارئ على
اتصال به، والواقع أن هذه التقنية السردية بعيداً عن أن تقترح أجوبة
رواية الأطروحة المكرورة والقسرية، فإنها تنتج محكياً ذا إشكالية مفتوحة
تدعو القارئ إلى المساطة والانتقاد اللذين يمثلان المرحلة التمهيديّة لكل
التزام. من " الأمل " لما رو إلى " وقف التنفيذ " لسارتر ، ومن الحرب
الأهلية الإسبانية إلى الأيام التى قادت إلى اتفاقات ميونخ، كانت الرواية
المتزامنة قد تسللت تماماً لتأخذ على عاتقها لا يقينات وتهديدات ما قبل
الحرب العالمية الثانية. وإذا كانت الرواية المتزامنة تكون شكلاً مفتوحاً
من الأدب الملتزم، فإنها، مع ذلك، تطرح مشكلة تتعلق بمكانة الكاتب .
فهذا الأخير واقعياً، يمضى لصالح سلسلة من وجهات النظر لا يختار
واحدة منها. ينتج عن ذلك أن موقفه هو بالضرورة غير مؤكّد وملتبس:

إنه فى الآن نفسه، غائب وخارج اللعبة وأيضاً يمكن اتّهامه بأنه يقود، بوعى كبير، التعدد السردي الذى يتخفى وراءه. منذ ذاك تصل الرواية الملتزمة إلى مأزق يكون من الخطأ إهماله: فالكاتب اللأ متّوضع يجد نفسه فى وضع ازدواجى يتعارض مع أحد مقتضيات الالتزام الأساسية (أى أن يتحمّل موقفه ويظهره فى شروطه الموضوعية) .

كذلك، يجب ألا نستغرب من كُون كثير من الكُتاب الملتزمين ، عند مُجابَهِتهم لهذه المصاعب العديدة، قد انقلبوا داخل هوامش الرواية، ليأخذوا وجهة أدب الشهادة المُبنى على مُكون سِير ذاتي راجح: فالاعتماد على المعيش الشخصى هو فى آنٍ ، تقديم شهادة على الصدق أو الأصالة، وتأسيس سلطة تدخل الكاتب فى ما يتصل بتجربته، من خلال الشهادة، يستطيع الكاتب أن يشعر بأنه يلعب لعبة صريحة، وأن يُقدّم كلامه بما يستحقّه : أى أنه خطاب يتحدّر من وجهة نظر مُوضّعة إلاّ أنه يريد أن يتحدث باسم عموميةٍ ما.. وهذه الجدلية بين المتفرد والكونى، بين الفردى والجماعى، هى فى قلب ذلك الخليط البيوغرافى الذى أنتجه الالتزام. إلاّ أنها (الجدلية) تتمكن أيضاً من أن تنتشر داخل جنس تعبيرى آخر: المحاولة التى تأتى بِشكلٍ ما لتُكمل الالتزام الروائى حينما يضطر إلى اتّخاذ موقف معتدل ، فيتجلّى فى " المحاولة " الالتزام الصريح والطّوعى للكاتب نفسه.

(٣) المحاولة : L'essai

مع المحاولة، نرتاد دفعةً واحدة عمقَ ذلك الكلّ ذى الحواشى الغائمة، أى أدب الأفكار الذى يكون قسطاً غير هينٍ من الإنتاج الملتزم. فى مقالة كتبها سارتر سنة ١٩٤٣ (ديسمبر)، تعليقاً على كتاب جورج باطاي " التجربة الداخلية "، نجده يوضح بأنه إذا كانت الرواية المعاصرة قد وجدت أسلوبها " فإنه يبقى علينا العثور على أسلوب المحاولة " وهذه طريقة سارتر ليعلن إلى أى حدٍ سيصبح هذا الجنس التعبيرى مركزياً فى كتاباته عبّر ديناميةً للتجديد كانت أيضاً شرطاً لإعادة تهيئة المحاولة داخل فضاء ما بعد الحرب ، الأدبى.

إن المحاولة تكون صنفاً غائماً سىء التحديد، يستقبل ممارسات نصيةً جدّ متنوعة. ولكى نقرب من النقاط خصائصها المميزة، يمكن فى المرحلة الأولى أن نضعها فى مُقابل المقالة، والحديث أو العرض الأيدأكتيكى: فالمحاولة تختلف عن تلك الأجناس ذات البنية التّأليلية القوية، بطابعها غير النّسقى، غير الاستقصائى واللا مُتجانس. فضلاً عن ذلك فإن المصطلح الأجناسى " محاولة " يندرج تحته عادة نوعان من الممارسة النصية اللذان لا يمكنهما، قانوناً، أن يُختلطا: المحاولة المعرفية أو التّجريبية ، والمحاولة الأدبية أو الحرة.

تقدم المحاولة المعرفية (٢٩) طابعاً تأكيدياً واضحاً. وفيها يكون صوت المتلفظ عادة محيِّداً، والنبرة اللا شخصية تؤثر على إرادة في التوضيح والمفهمة. وإذا كانت المحاولة المعرفية تنزع بذلك إلى تشييد تمثيل عام وتجريدي للعالم، فإنه ينقصها مع ذلك، الكثير حتى تُدرك صرامة العرض النظري ونسقيته: فالعقلانية والموضوعية اللتان تُبرزهما باستمرار، ناتجان عن بلاغة المعايينة والتباعد عن الشخصى، وهى بلاغة تنزع إلى إخفاء قصورها النظري أو النقدي.

بينما نجد أن المحاولة الأدبية تتحمل مسؤولية المسافة التي تضعها تجاه الخطابات العلمية أو النظرية، وطبقاً للاستعمال الذي مأسسه مؤنثيني، فإن المحاولة الحرة تشتغل أساساً وفق بلاغة الأنا: إذ يتقدم المتلفظ على أنه ذاتية نشطة تستكشف العالم انطلاقاً من معيشها وعاطفيّتها. ولا يُقدّم فكرها على أنه مُكوّن، وإنما كأنه يصدد التشكّل يختبر إمكاناته تجاه الواقع على هذا النحو، فإن سير محاولة أدبية منقطع وهو غالباً متعطّف: فالكتابة تُشعرنا بالتردّدات والانتشاءات والقفزات التي تسم فكراً متعرجاً.

وهناك خاصّة أساسية أخرى للمحاولة الحرة، وهى استعدادها العبر - فعلى: فالمحاولة التي لا تستلزم صرامة حججية قوية، ولا تطمح

(٢٩) Marc Angenot : La Parole Pamphlitaire ; paris ; payot : 1982

لأن تكون نسقيّة، تستطيع لذلك أن تُوفّر إمكانية إدماج مختلف صيغ المعرفة والتفكير. هكذا نجد داخلها الأدب يلتقى بالفلسفة، والوصف الفينومينولوجي قد يفضي إلى اعتبارات سياسية، والانشغال الأخلاقي يستند إلى تأملات جمالية أو بسيكولوجية. نتيجة لذلك المحاولة هي جنس ديناميكي، مفتوح على استكشاف متعدد الأشكال للواقع: والتأويل داخلها هو دائماً حرّ ومتحرّك، لكنه أيضاً خلاق من حيث أنه يُتيح مدّ جسور بين أنواع من الانشغالات المتميزة عادةً.

ما يُضفي طابعاً أدبياً على هذا النمط من النصوص، هو الأهمية التي توليها إلى التجربة الحسيّة وإلى كثافة المعيش العاطفية، وفي المحاولة، تتولّى الذاتية تأسيس الرؤية للعالم المقترحة، ولا يكفّ المتلقّظ عن مسرّحة ذاته واستخدامها داخل الكتابة. وهذا يجعلنا ندرك أن المحاولة هي الجنس المفضّل لدى الكاتب الملتزم: إنه يُخاطر بنفسه كاملة داخل النص من خلال تركيز اتخاذ مواقفه على ما هو ملموس في العلاقة بالعالم الشخصي، الموضوع، إن الانتقال من المتفرد إلى الكوني الذي هو أسّ مسعى الالتزام، يجد في المحاولة ما يتيح له أن يعبر عن نفسه بوضوح تام؛ وإذا كان الكاتب يتجنب بذلك عيوب الرواية التّحكيمة أو نرجسية السيرة الذاتية، فإنه لا يتخلّى مع ذلك عن حيل البلاغة والكتابة التي تأتي بانتظام لتملأ قفزات العقل التي يستند عليها بالضرورة تفكير "يبلغ مثل هذه الدرجة من الذاتية. ومن خلال المحاولة،

يبرز هذا " الحضور الشامل للكاتب فى الكتابة " والذي هو الشرط الأول للالتزام إلا أنه، عندما يرغب الكاتب الملتزم فى اتخاذ موقف أكثر حسماً داخل الساحة السياسية والاجتماعية، فإنه يتدحرج، عندئذ، نحو سجل آخر هو الخصومة الجدالية (البُوليك)، ونحو أجناس أخرى من النصوص، فى مقدّمها المقالة الهجائية و البيان.

٤) المقالة الهجائية والبيان

تكون المقالة الهجائية والبيان، مع الأهجوة والرسالة المفتوحة والقدح والشتيمة، الشكّلين الأساسيين لما يُسمّى الخطابات القدحية أو الخصومية. وهى تمثل بامتياز، " أدب المعركة " الذى يبدو أن الالتزام يُوصى به، استجابةً لرغبة فى التدخل مباشرة فى النقاش السياسى أو الثقافى. يُضاف إلى ذلك، وبالتوازى، أن تلك الخطابات تمتلك درجة كبيرة من الأدبية، تجعل من المخاصم الهجاء ومحرر البيان كاتبين بالمعنى التام للكلمة.

إن المقالة الهجائية والبيان بسبب انتمائهما إلى نفس الفضاء الخصومى الجدالى، يتقاسمان كثيراً من الملامح المشتركة. أولاً وقبل كل شىء كلّ منهما يكتب " ضد " (بدون شك أن هذا الملمح أقل ظهوراً فى البيان الذى يريد بصفة عامة أن يؤكد إيجابياً عدداً من القيم، لكن عليه للوصول إلى ذلك أن يمرّ عبر مناهضة ومعارضة المواقف المنافسة):

يتعلق الأمر بالتعرف على الخصوم وقضح أفكارهم على أنه مغلوط أو كاذب، وإعادة إقامة الحقيقة مقابل ما كتبوه وأخيراً هدم الخصم وما يُمثله. يَنَتِجُ عن ذلك، أن هذين الجنسَيْنِ يتميزان غالباً بنفس العدوانية وباستعراض عُنف لفظي يمتَح من سجلات عديدة تمتد من الأهجوة والتهجم الشخصي إلى القذح والشتيمة. وأخيراً فإن كلا منهما يُولد باتوساً (إثارة انفعال) كارثياً، يضخم فداحة الموقف الحاضر ويشير بكيفية مدعمة إلى استعجال رد فعل قوى وجذرى. وفي الوقائع لا يكون دائماً ممكناً التمييز بين مقالة هجائية وبيان: فهذان الجنسان المتقاربان قلما يأخذان شكلين صافيين، والفروق التي يمكن أن نُقيّمها بينهما تعود إلى نماذج مجردة أكثر ممّا هي ثوابت تجريبية قابلة للملاحظة نسقياً.

وفي الكتاب الذي خصصه مارك أنجينو^(٤٠) إلى المقالة الهجائية، نجده يميّز هذا الجنس بحزمة من الخصائص المتواترة. أولاً، تتعلق بالملفّظ بالنص: فالهجاء يتقدم دائماً كأنه فرد معزول ومتوحد ؛ وهو غير موكل من أحد لأخذ الكلمة ولا يدعى أى اختصاص يُخوله القيام بذلك. وحافزه الوحيد يتمثل في رغبته في إظهار الصدق في وجه الكذب الكلى الحضور، والمفارقة هنا، هي أن تلك الحقيقة التي يمتلكها الهجاء مدثرة بيريقي البداة، لا يستطيع تبليغها: فهو وحيد ضد العالم كله، ويتوجه إلى مُرسل إليه غير موجود، وخطابه يُشبه قارورة أُلقيت في البحر. وإذن فإن

(٤٠) مصدر سبق ذكره.

تدخله ينطوى على خطر ولذلك فهو ، بمعنى ما بطولى: فالهجاء، مثل نبى،
يُبشّر وحده وضد الجميع فى صحراء.

وهذا الموقف يعود إلى كون كاتب المقالة الهجائية يحس بأنه
ينتصب ضدّ خدعة مُعمّمة إنه يعيش فى عالم مقلوب داخله يدعى المزيف
أنه حقيقى وحيث القيم مُفسدة من لدن السلطة والمؤسسات ومأساة
الهجاء هى أن الكذب الكونى الذى يفضحه يشمل حتى اللغة نفسها :
فالكلمات قد تدهورت بالاستعمال الفاسد الذى تتعرض له، ومن كثرة
تحميلها عكس ما تعنيه حقيقةً، فإن معناها الأصيل قد ضاع وكاتب
مقالة الهجاء يشعر بأن لغته قد سرقت منه وأن الكلمات تخونه باستمرار
ومن ثمّ ذلك الإحساس بالعزلة: فالهجاء يحس بأنه لا يمكن أن يفهم وأن
تدخله هو فى آن، مستعجل وغير مُجد، مادام لا يوجد أحد للاستماع
إليه. لذلك فإن رؤيته للعالم هى غسقية: فقد فات الأوان، وتحلّل القيم
تقدّم إلى درجة أنه لم يعد هناك ما يُفعل ، سوى الإعلان بطريقة تنبؤية
عن الكارثة الوشيكة والتي لا مناص منها.

أمام هذا اللا تفاهم العام وهذا التكرار الكونى للحقيقة، فإن
كاتب المقالة الهجائية، طلباً للتعويض، يقوم بردّ فعل مزايدٍ فى المغالاة:
ففكره كُليانى وإرهابى، ومن ثمّ يستتبع أن يتمّ تدمير الخصم، وانطلاقاً
من هنا يوجد فى المقالات الهجائية عنف لفظى مستمر وهو بالأخص
عنف مُمَسّرح: فجاذبية هذا النمط من النصوص المرتاب فيها والملتبسة،
تأتى من الصوغ الجمالى للعنف الذى تقترحه تلك المقالات والذى يُخفى

أحياناً بعدها الإيديولوجى. (كم من المرات حاول البعض أن يُوحى بأن المغالاة غير المحتملة لمعاداة السامية عند سيلين إنما هى فى أساسها "أدبية" أكثر مما هى إيديولوجية ؟). على هذا النحو، تُعبر المقالة الهجائية عن كلام حاقد يتنكر من خلال تمارين أسلوبية وتحطيم منتشٍ لفكر الآخر.

أما البيان، فإنه يتميز عن المقالة الهجائية بِكَوْنٍ متلفّظةٍ هو، عموماً ذات جماعية : فـ "نحن" المشيرة إلى موقعى البيانات تريد أن تكون علامة تُحيل إلى مجموعة موحدة عن طريق قناعات متطابقة، هى علامة طائفة انفعالية تؤثّقها نفس الرّفوضات ونفس الأيقان. وهذا الطابع الحمى للبيان ، يكرّس سلطة الآراء التى يعرضها ويشرح أنه فى القرن العشرين ومع ظهور السريالية، أصبح البيان، بامتيان، مجالاً للتصريحات أو المطالبات الطلائعية، سواء كانت ذات طبيعة جمالية أو سبقها . معنى ذلك أن البيان يقتسم مع المقالة الهجائية الثّبرة العدائية، والعنف تجاه الأخصام، وبدرجة أقل الرؤية الغسقية للعالم : إنه أيضاً يقوم بِردّ فعل على إلحاحية اللحظة، لكنّ مُعارضته لا تصدر عن إدانة مُعمّمة للحاضر قَدْر ما تصدر عن إرادة فى القطيعة مع ما سبق.

وخلافاً للمقالة الهجائية، يعلن البيان بوضوح عن الأطروحة التى يُساندها وينشرها عبّرَ بنية تدليلية صريحة : إنه يعرض علانية الموقف الذى يدافع عنه والذى يجعله معارضاً للمواقف المنافسة، وذلك بالجوء إلى برّهنة منهجية ومستمرة وينتج عن ذلك أن مُتلّقى البيان مُعَيّن جهاراً

ويوجد فى الواقع وجوداً مزدوجاً : فهو يمثل فى الآن نفسه الذى أو الذين يعارضهم موقَّعو البيان، ويمثل أولئك الذين يريد الموقَّعون كسْبهم لدَعْم قضيتهم. بعبارة ثانية، فإن قارئ البيان مُرغم على اختيار مَعسكره: فالمواقف المتصارعة قد قُدِّمت إليه بوضوح، وعليه أن يتموضع بالنسبة إليها وأن يُحدد فعله على ضوئها.

قد يبدو البيان، من بعض الجوانب، وكأنه الجنس التعبيرى الذى يتحتم على كل الأدب الملتزم أن يُوجد من خلاله تفضيلاً . وبالفعل فالمعنى الحرفى للكلمة يعنى أن هذا النمط النصى " يُبين الحقيقة "، أى يُظهرها للعيان، ويكشفها بالمعنى الذى يعطيه سارتر لهذه الكلمة (انظر الفصل السابق) . فضلاً عن ذلك، يريد البيان أن يكون برهنة عمومية وجماعية تسجل عزمَ والتحامَ مجموعةٍ عازمة بقوة على نُصرة وجهات نظرها. وأخيراً فإن البيان يدفع مُتلقيه إلى الاختيار والفعل: فهو، إذاً، بامتياز أدب ملتزم و " ملزم "، يجعل من نفسه قوةً فاعلة وفعالة بطريقة ملموسة.

لقد قيل، مع ذلك بأن الفرق بين المقالة الهجائية والبيان هى أحياناً فروق دقيقة ، وحاول البعض أيضاً أن يُمايز بين هذين الجنسَيْن على أسس إيديولوجية: فيكون الجنس الأول حكراً على اليمين، بينما الثانى يبرز أكثر عند اليسار صحيح أنه توجد، بفرنسا، تقاليد غنية للمقالة الهجائية عند اليمين، من دُريمون وباريس وليون دوديه إلى سِلين وروجى نميى وجاك لوران، وقد توسَّعت ونمت بكيفية شبه مستمرة منذ قضية

دريفوس . وصحيح أيضاً أن بعض الثوابت الأجنبية تجعل من المقالة الهجائية شكلاً ذا إحياءات مُحافضة: فالضَّغينة ومهاجمة العالم الحديث أو فساد القيم، والحنين إلى الماضي بوصفه عصراً ذهبياً الخ. ، كل هذه الملامح تُهيئ المقالة الهجائية لأن تحمل خطاباً رجعياً لكن النزعة العامة لا يمكن بأي حال، أن تُعتَبر بمثابة قاعدة؛ وسنجد في اليسار بعض المقالات الهجائية : مثل " إني أتهم " لزولا، و " عدن العربية " لبول نيزان، و " موت الفكر البورجوازي " لإمانويل بيرل، بدون أن نعدّ بعض النصوص السريالية (بؤس الشعر، جثة، الخ...) .

إن البيان كثيراً ما كان مجالاً لاتخاذ مواقف تقديمية: من بيان المثقفين سنة ١٨٩٨ المناصر لدريفوس، إلى بيان ١٢١ الصادر في ١٩٦٠ ضد حرب الجزائر ، مروراً ببناء إلى العمال الذي سيمهد لتكوين لجنة يقظة المثقفين المعادين للفاشية سنة ١٩٣٤ ، نجد أن كُتاب ومثقفى اليسار كثيراً ما التقوا في هذه التصريحات، يُضاف إلى ذلك، أن البيان قد أصبح أيضاً مجالاً تؤكد في الطلائع الأدبية والفنية وجودها . إلا أنه لا يمكن أن نغفل كَوْن اليمين يمتلك أيضاً تقاليدَه (ضدّ) البيانية، والتي ظهرت منذ قضية دريفوس وامتدّت إلى أحداث الجزائر.

٥) بين البلاغة والبرغمالية

من خلال استعراض سريع لمروحة الأجناس التي هي رَهْن إشارة الكاتب الملتزم، أَوْضَحْنَا ما هو التنوُّع الممكن لتدخلاته والمستويات التي يمكنها أن تستعملها: مخاطبة فكر القارئ النقدي، أو إرادة فرض معنى

مكرور ومحدد سلفاً، عليه ؛ إدخال الذات ومسرحتها أو تحييد المتلفظ؛
اتخاذ موقف جدالى باسم طائفة لها وجهات نظر وآراء، أو على العكس
بدون أى تفويض سوى ذاك الذى يُعطيه لنفسه فردٌ متوحد، مقتنع بأنه
يملك الحقيقة. ولأن جميع هذه الوظائف والسجلات لها اعتبار عند
الكاتب، فإنه لا يجب الظنُّ بأنها تعبر عن نفسها منعزلةً ومن خلال
أشكال خالصة. فالمحكى يستطيع أن يتوجه إلى حرية التحليل لدى
القارئ ، لكن مع تقديم مظاهر تدليلية؛ بينما الرواية الأكثر سلطوية لا
تتوصل قط إلى تثبيت المعنى المكرر الذى تسعى إليه. كذلك، فى محاولة،
يمكن أن تتعاقب السجلات الأكثر بُعداً عن الذات وأيضاً الأكثر ذاتية،
والتفكير الأكثر تجريداً، ظاهرياً، يمكن أن يأخذ، بدون شعور، وجهةً
بوليميكية.

لقد ناقشت الفصول السابقة، بغزارة، " ما الأدب؟ " من حيث
المضمون. لكننا يمكن أن نكمل تلك القراءة بتحليل شكلى للنص يكون
مُجدياً. ذلك أن النبذة المهيمنة فى ذلك الكتاب هى نبذة لا شخصية،
تدليلية وبوغماتية، إلا أنه يجب الانتباه إلى أن هذه المحاولة تُبرر اتخاذ
مواقفها الأدبية بالجوء الصريح إلى تجربة ما قبل الحرب العالمية الثانية
وإلى الاحتلال الذى تَرِدُ أوصافه دائماً مبالغاً فيها إلى حدٍّ ما. كذلك،
على رغم الاستعمال لغاياتٍ حُججيةٍ لجهاز مفهوميٍّ كاملٍ مُستعارٍ من
الفلسفة، فإن هذه المحاولة نفسها (ما الأدب؟) مُخرقةٌ كثيراً بمجموعة
من الاستعارات المتواترة التى تنزع إلى توحيد مقترحات تكون مشبَّهة

أحياناً ويصعب التوفيق بينها. طَوَّراً استحضار ميراث المقاومة الجماعى وأخيراً، إذا كان سارتر يستعمل فى بعض المواضع نبرات هجائية ليهاجم أدباً معيناً بالتخلّى عن مسؤولياته ، فإنه يمكن أن نقرأ، بالأخص، كل الجزء الأخير لهذا النص على أنه بيان يفضح إحراجات أدب ما قبل الحرب، ويقترح برنامجاً حقيقياً للمستقبل.

كل ما تقدم يُبين أنه إذا كان الأدب الملتزم يهدف إلى نوع من الشفافية، فإننا لا نستطيع أن نقرأه فقط من زاوية المضمون: لا يمكننا ، هنا ، أن نستغنى عن تحليل من نمطٍ إستتبقى أو شكلى. وبالأخص، فإن التحليل البلاغى يحتفظ بكل بُروزه وأهميته: فالكاتب الملتزم متمكّن تماماً من قواعد الخطاب الإقناعى ويستخدم بوعى كبير جميع المصادر البرهانية التى تعرفت عليها البلاغة الكلاسيكية. وقراءة من هذا النمط، ستجد فائدة فى أن تكمل بتحليل نرائعى (براغماتى): فلأنّ الأدب الملتزم يريد أن يكون قوة فاعلة وينزع إلى فعالية ملموسة، ولأنه بعبارة ثانية يفكر فى نفسه كأنه فعل حقيقى، فإنه يُقدّم طابعاً مناجزاً يجب أن نأخذه فى الاعتبار ؛ ولأنه يريد أن يكون أدباً " ملتزماً " ، فإنه يبحث أيضاً عن علاقة تبادلية بين الكاتب والقارئ، وهى علاقة قابلة أيضاً لوصف من منظور براغماتى. ولا شك أن هذه المقاربة المزدوجة تنزع إلى أن تُرحّض قليلاً الأرض التى يتم فوقها توسيع التحليل الأدبى والتى تركز، تقليدياً على أشكال روائية أو شعرية مُقنَّنة، إلا أن هذه الزحزحة تأخذ جيداً فى الاعتبار الحركة النابذة التى تُحرك الأدب الملتزم وتكوّن، فى النهاية، تفرّده.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur la littérature engagée, et les débats qu'elle a suscités dans l'après-guerre, on renverra aux « grands textes » évoqués tout au long de cette première partie :

SARTRE (Jean-Paul), 1948a : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

SARTRE (Jean-Paul), 1948b : *Situations, II*, Paris, Gallimard. [Comprend *Qu'est-ce que la littérature ?*, précédé de plusieurs articles importants (« Présentation des Temps modernes », « La nationalisation de la littérature ») que l'édition « Folio essais » n'a pas reproduits.]

BARTHES (Roland), 1953 : *Le Degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux Essais critiques*), Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1972.

BARTHES (Roland), 1964 : *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1981.

ÉTIEMBLE (René), 1955 : *Hygiène des lettres. II : Littérature dégagée (1942-1953)*, Paris, Gallimard. [Recueil d'articles peu évoqué dans les pages qui précèdent, mais représentant une des formulations majeures du refus de l'engagement dans l'après-guerre.]

CAMUS (Albert), 1965 : *Discours de Suède*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ». [Discours prononcés par l'auteur à l'occasion de la réception de son prix Nobel en 1957.]

Pour une approche générale du fait littéraire, tel que la modernité l'a institué et organisé, on se reportera à :

BOURDIEU (Pierre), 1992 : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Libre examen ».

DUBOIS (Jacques), 1986 : *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, coll. « Dossiers Média ».

Sur la question des intellectuels et de leur rôle social :

CHARLÉ (Christophe), 1990 : *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun ».

Sur les genres littéraires engagés :

ANGENOT (Marc), 1982 : *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot. [Excellent ouvrage qui, outre une analyse très complète du pamphlet, propose une éclairante typologie des genres représentatifs de la « littérature d'idées ».]

SULBIMAN (Susan RUBIN), 1983 : *Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983. [Ouvrage de référence sur le sujet, qui en outre analyse longuement des textes de Barrès, Nizan, Aragon ou Sartre.]

الجزء الثاني

الوجوه الوصية على الالتزام

إذا كان الأدب الملتزم مثلاً حاولنا تحديده فى الصفحات السالفة، يكون ظاهرة حديثة، فإن أدب الالتزام قد وُجد دائماً ومن خلال أشكال عديدة: شعر احتفالى، هيستوغرافيا (التاريخ الرسمى) مَادِحَة لماثر الملوك،، أدب دينى دعائى، وأيضاً نصوص المعارك والمنازعات ، المقالات الهجائية، والساخرة، قصائد الاستهزاء، الكوميديا، إلخ..... والزعم بالإحاطة بمثل هذا الإنتاج الذى لا يتوفر على الوحدة والالتحام إلا من خلال سحر السُّمة والتَّسميَّات، إنما هو ضربٌ من الطموح القليل الجدوى: ذلك أننا لن نتمكن قط من الإحاطة به، ونظلُّ مهددين بِتراجع لا يتوقَّف عند حد، لن يسمح لنا أبداً بالوصول إلى استخلاصات.

نأخذ مثلاً من القرن السابع عشر، نستحضره فقط من خلال باسكال: فإذا كانت "مذكرات" الكاردينال نُوريتز عملاً سياسياً مُؤكَّداً، فإن "الطبائع" ل: لأبريير أو "الحكايات الخُرافية" ل: لافونتين، فى

مجموعها، لا يقلّان في طابعهما السياسى عن تلك " المذكرات ". وماذا نقول عن مسرح موليير أو تراجيديات راسين؟ إن المجتمع الكلاسيكى برمته يقبل على مُشاهدتهما. بل ويمكن أن نذهب إلى حدّ استحضار خصومة القدماء والمحدثين: فرّهاناتها العميقة تتعدى مجرد النقاش الإستتيقى وتُلامس الفلسفة والسياسة (الرؤية إلى التاريخ ، قُدرة الحاضر على التّساوى بالماضى، التوزيع العادل أو غير العادل للموهبة بين الناس الخ.). إلى حدّ ما، فإن كل شيء يصلح طحيناً فى مطحنة الالتزام مادام الأدب السابق عن الحداثة هو فى علاقة وثيقة بالمجتمع الذى يندرج فيه.

وإذاً، فإن الصفحات التّالية لا تقصد مطلقاً إلى تقديم جردٍ استقصائى. إنها، وسط القارّة التى يكونُها أدب الالتزام، تقوم باختيارات قد تبدو عن حقّ، مُنحازة أو مُختزلة، وفقيرة فى جميع الحالات نظراً لتنوّع وأهمية الظاهرات والأعمال المتوفّرة. فعلاً، لماذا نتوقّف عند فولتير ونترك جانبا ديدرو، وروسو، أو مشروعاً ثقافياً له اعتبار كبير مثل الأنسيكلوبيديا؟ لماذا أيضاً نستحضر هيجو وحده بينما الرومانسية الفرنسية تقترح وجوهاً جدّ مُتباينة وغنيّة مثل لامرتين أو جورج صاند؟ ذلك أن الأمر لا يتعلّق فى الصفحات التّالية بإعادة كتابة تاريخ تلك الفترات الأدبية المختلفة. إنّنا سنقترح، بالأحرى من خلال بعض الوجوه الرّاجحة، تحديد منظور تجاه إشكالية الالتزام الحديثة. وهذا تحيُّز منّا

للاقتصاد والالتحام وهو الطريقة الوحيدة في نظرنا لإدراج مسألة الالتزام الأدبي ضمن ديمومة تاريخية موسعة وممتدة.

من هذا المنظور، اخترنا أربع لحظات: الفترة الكلاسيكية من خلال باسكال، وفترة الأنوار من خلال فولتير، وما قبل الرومانسية مع جيرمين دوستال و شاتوبريان، والرومانسية مع فيكتور هيجو. إلا أن هذا الاختيار لم يتم، مع ذلك، صدفةً. ففي كل حالة، يتعلق الأمر بإبراز تمثيل معين يتصوره الكاتب عن رسالته الاجتماعية أو دوره السياسي؛ ومعظم هؤلاء الكتاب يظهرون ذلك التمثيل بتأنٍ في أعمالهم الأدبية ومن خلال مداخلات عمومية أصبحت منعطفاً تاريخياً: فباسكال خاض مخاصمة الجانسينية من خلال الرُيفيات *Les Provinciales*؛ وبرز اسم فولتير في قضية كالأ. وعلى رغم أن جرّمين دوستال و شاتوبريان متنافسان، فإنهما كانا خصمين لودين لنابوليون؛ وأخيراً هيجو الذي لم يعثر على نفسه إلا في المنفى الناجم عن معارضته للأمبراطورية الثانية. وبطرق مختلفة سنُفصلها لاحقاً، أقامت اللحظات الأربع التي اخترناها، علاقات دالة أيضاً مع الأدب الملتزم كما مُرّس ونظّر له في القرن العشرين. فكتاب مثل باسكال وفولتير أو هيجو، تظهر أسماؤهم بانتظام في الخطاب الحديث المتصل بالالتزام: إنهم يضطّلّعون بدور الوجوه المرجعية التي تُبرّر تزكيتها مواقف الكتاب الملتزمين الذين يشعرون، على هذا النحو، أنهم ورثة "تقليد" موغل في الماضي عملت الحداثة، بطريقة ما، على

وضعه بين قوسين. ومن هنا فإن النظر إلى هؤلاء الكتاب وتأمين أفعالهم بل وحتى أمثلة الدور الذي لعبوه، هي مكوّن أساس في نسق التمثيل الخاص بالأدب الملّزم.

مع ذلك، إذا كانت تلك الوجوه الوصية تفتن أو تغضب كاتب القرن العشرين المهموم بالمشاركة في النقاش السياسى، فإننا لا نستطيع إخفاء المسافة التى تفصله عن تلك النماذج. وبالفعل، فإن كل واحدة من اللحظات التى عزلناها، تتميز بمفهوم خاص للأدب ولوظيفة الكاتب الاجتماعية. وهذا يعنى، إلى حد بعيد، أننا إذا جعلنا من باسكال أو هيجو كاتبين ملتزمين بنفس الصفة التى نعطيها لمارو أو سارتر، فإن ذلك سينطوى على مغالطة تاريخية وإن يستقيم إلا شريطة أن نبين، بالتوازي، إلى أى حد يختلف التمثيل والتجربة اللذان يملكهما الأوائل عن الأدب عن نظيريهما عند الأواخر. بمراعاة هذا الشرط، يأخذ التقريب معنى ويصبح مفيداً: فالإحالة على المأسوى الباسكالى، وأمثلة عصر الأنوار الذهبى، واستحالة بعث أدب جمهورى أصيل، أو إعادة النظر فى كهنوت الشاعر الرومانسى، تكون كلها نقط استدلال وتعرف، من خلالها يحدد الأدب الملّزم نفسه بما له من خصوصية نوعية فيما هو يسعى إلى الاندراج ضمن استمرارية تقليد وميراث.

الفصل السابع باسكال أو: باتوس الالتزام

فى مَدْفَن عظماء الالتزام الحديث، يحتلّ باسكال مكانة بارزة. فعلاً ، إنه بالنسبة لكتاب منطقة النفوذ الوجودية، وَجْهٌ مرجعٌ يُشكّل فكره ضمناً، خلفيةً الخطاب الذى يُنتجونه عن ممارستهم. وكان الباحث إيتيامبل أول مَنْ أبرز بوضوح الأساس الباسكالى للمفهوم السارتري للالتزام:

" كنتُ بِصِدِّ مراجعة قاموسى الصغير، عندما وضعت الصدفة تحت نظرى ثلاثة أسطر لجان بول سارتر: " فعلاً بالنسبة لنا، ليس الكاتب عذراً بتولاً ولا نبياً إنه معنىً بالأمر *il est dans le coup* مهما فَعَلَ ، وهو مَوْسُوم ومعرض للخطر حتى وهو فى مَعَزْلِهِ الأبعد" . أن يكون المرء معنىً بالأمر، داخل الحمام. تعرّفتُ هنا، تقريباً على كلمة بليز باسكال: " نَحْنُ مَبْجُرُونَ " (٤١).

(٤١) وُردَ فى كتاب سارتر " ما الأدب؟ "، ص. ٨٣ ، سنة ١٩٤٨ . غاليمار.

ومثل كامو فى " خطاب السويد " قَبْلَ سارتر هذه المأثلة بين فكر باسكال ومذهب الالتزام الوجودى، بل إنه ذهب إلى حدّ القول بأنّ التاريخ قد جعل منه ومن جيله، كُتَاباً " جانسينيست " بدلاً من " جزويت" (٤٢) وهذه الإحالة المتكئمة، ولكن المستمرة، على باسكال عقب ما بعد الحرب العالمية مباشرة لا تعود إلى ميراثٍ مباشر مأخوذ على العاتق بما هو عليه، وإنما ترجع بالأحرى إلى الإمكانية التى يوفرها الفكر الباسكالى المستحضر بطريقة مصطنعة فى استئشارة خطاب انفعالى Pathos للالتزام هو ضرورى عند " الصوّغ الأدبى " .

١ - باسكال وجودى ؟

إن الأسباب المبررة لإفْتَتَانِ الأدباء الملتزمين ببسكال عديدة ، إلاّ أنها تبدو راسخة إلى اليوم بالقدر الكافى الذى يجعل كل كتاب تركيبى مُخصّص لصاحب الأفكار، يتناول فى لحظة ما " وجودية باسكال " (٤٣) . وقبل أن نتطرق للموضوع فى عمقه ، يُستحسن أن نشير إلى أنّ جاذبية باسكال مارست مفعولها فى عدّة اتجاهات : أولاً، هذا الكاتب هو كلاسيكى فى المناهج المدرسية ويسهم فى تكوين جميع التلاميذ، ومن ثمّ

(٤٢) م.م ص. ٢٢٢ .

(٤٣) انظر مثلاً : Blaude genel Paris Hotier 1870 Pevsées; Pascal 1993 .

فإنه يشكل أفقاً مرجعياً مشتركاً يسهل استحضاره. فضلاً عن ذلك فإن الأفكار، بشكلها الشذرى، تقدم مظهراً مُنتخباً (أو نثولوجياً) يسهل القراءات الجزئية للكتاب وغالباً ما يقصر معرفة هذا الكاتب في بعض المقاطع الكبيرة المتكررة والمتشابهة يوماً. (وهذا نقص لن نتلافاه حقيقة فيما بعد) . يُضاف إلى ذلك أن صورة باسكال قد تمت أمثلتها بنوع من المجاملة: فهو الطفل المعجزة ذو الصُّحة الهشة ويُجسد قليلاً أو كثيراً تلك " العبقرية المتألّمة " التى يطيب لنيثولوجيا رومانسية أدبية أن ترعاها.

بالنسبة لكاتب مثل سارتر، فإن باسكال هو فضلاً عن ذلك " مفكر شامل "، فهو، فى آن، رجل علم وفلسفة يسعى إلى ملازمة العقلانية والتجربة المحسوسة وتعاليم الإيمان. إنه كاتب كلاسيكى وقوى أيضاً. وقادر على الالتزام، أى أن يضع موهبته فى خدمة قضية يرى من الضرورى الدفاع عنها. فى تجاوبٍ مع هذه الأمثلة، نجد طريقة صنع الأفكار نفسها والتى هى كتاب غير مكتمل ألف من مجموعة ملاحظات ومسودّات تحضيرية لكتاب : دفاع عن المسيحية: وهذا الطابع ذو الفجوات والمتناثر للكتاب يندمج بسهولة فى إستيقا حديثة تقوم على الشذرة وما لم يَنْتَه، وهى إستيقا يكمن جزء كبير من فتنتها فى ما تُقدمه من حرية التأويل مُتيحة للسّارح أن " يفكر مع " الكاتب بدلاً من أن يفكر تبعاً له.

مع ذلك، بعيداً عن تأثيرات القراءة المستنتجة من التقاليد المدرسية ومن "الحداثة" الباسكالية المزعومة، يجب تسجيل عدد من التواطؤات بين فكر باسكال والوجودية التي لعب مكوّنها المسيحي (جاك ماريتان، جابريل مارسيل، إيمانيل مونني) دوراً هاماً في إدماج الثيمات الباسكالية في تيار الفكر الذي كان قيد التشكّل آنذاك. وعلينا أن نضيف بأنّه خلال ما بين الحربين، كان التشبّع الباسكالي يتعدّى ذلك التيار الفلسفي: فروايات كاتب عميق الكاثوليكية مثل فرانسوا مورياك، مثلاً تُقدم رؤية للعالم وصِفَتْ بالجانسينية.

عودةً إلى الوجودية، نُسجل أولاً كون الإحالة على باسكال تعتمد على تقارب في المواقف الفلسفية: في الحالتين معاً، يتعلّق الأمر بتركيز التفكير على التجربة المحسوسة واعتبار كثافتها الوجودية. بطبيعة الحال لا يعنى ذلك، مناهضة حقوق ما هو عقلي وإنما بالأحرى، إعادة تقييمها من خلال إبراز المعيش والبُعد العاطفي الذي ينطوى عليه كل جهد للمعرفة ينتج عن ذلك أيضاً خطابٌ داخله يتبدّى وينكشف شخص المفكر نفسه، وهذا ما يَكُون ، جزئياً، أصالة الوجودية منذ كيركيغارد: من هذه الزاوية، تقدم الأفكار (لباسكال) أيضاً نماذج جيدة عن الإخراج، بواسطة الكتابة، لشخص الفيلسوف (لنتذكّر فقط استعمالات ضمير المتكلم "Je" شبه الأوتوبيوغرافية ، في الأفكار).

لكن التّصادى الوثيق بين الأفكار والوجودية إنما يتمّ على مستوى

رؤية الإنسان والمزج المفارق للعظمة بالدناءة، المميزين الأفكار: فالإنسان مأخوذاً بين لانهائيين (العظمة والصغر) يحتل داخل الكون وضعاً وسطاً وغير مُريح، يحكم عليه بغاية مأسوية: عاجزاً عن إدراك الكبير بما لا نهاية له، والصغير بما لا نهاية له ، يكون هذا الإنسان محكوماً عليه أن يدور ويدرج وحيداً متروكاً داخل عالم يند عنه معناه:

" إذ في نهاية الأمر، ما الإنسان داخل الطبيعة؟ عدم تجاه اللانهائي، وكل تجاه العدم، وسط بين لا شيء وكل. بعيداً إلى ما لا نهاية عن فهم الطرفين الأقصيين، تظل غاية الأشياء ومبادئها بالنسبة إليه مختفية داخل سرٍّ مُحكم لا سبيل إلى ارتياده (...) ماذا يفعل (الإنسان) إذا، سوى أن يلمح مظهراً ما من وسط الأشياء وهو في يأس أبدي من أن يبصر لا مبدأها ، ولا غايتها " (الأفكار، ص ٧٢).

يبقى مع ذلك، أنه، من عمق ذلك "البؤس" للشرط البشري، تنبثق عظمة متفردة هي عظمة الفكر:

" ما الإنسان سوى قصبية هي الأضعف في الطبيعة؛ إلا أنها قصبية مُفكّرة. ولا ينبغي أن يتسلح الكون قاطبةً لِسَحْقها: فَبُخار أو قطرة ماء، يكفيان لِقَتْلِها. لكن، عندما سيسحقها الكون، سيكون الإنسان أكثر نُبلاً من الذي قَتَله لأنه يعرف أنه يموت بينما الكون لا يعلم شيئاً عن الميزة التي يتفوق بها على الإنسان " (الأفكار، ص ٣٤٧).

إن هذه الكرامة المأسوية التي يُوفّرها للإنسان الوعي التأملي لشقائه، تستثير باتوساً سيستخدمه كامو، من بين كُتاب آخرين من عصره، بوفرةٍ لنشر مفهومه الخاص عن العبث. مَبْنِياً على ازدواجية الروح والجسد، فإن هذا الامتياز الممنوح للفكر من لدنِ باسكال، ليس مطلقاً بالتأكيد: فالإنسان الذي هو، في آنٍ ماديٍّ وروحيٍّ، لا يمكنه أن يعرف كلَّ شيء وفهمه محدود ، إلا أن وعيه لنفسه في التُّرك واليبؤس هو علامة عظمتها ما دامت تؤثر على قدرته على أن ينتزع ذاته من الجمود والكثافة اللذين يُميزان المادة. ولا شك أن صورة " القَصْبَةِ المفكرة " هي جدٌ معروفة ومستعملة لدرجة أننا نستطيع اليوم أن نقولها كلَّ شيء؛ لكنها مع ذلك تنزع إلى التِّقاءٍ ملمعٍ نَمَطِيٍّ من الفلسفة السارترية والوجودية بِصِفَةِ عامَّةٍ : وهو المبالغة في تَثْمِين طابع مُمَيِّزٍ لخطاب ثقافي يحمل على الظنَّ بوجود فعالية ملموسة لمعرفة الذات، وبالأخص الاعتقاد في قدرتها على تحرير الإنسان من كل من يَسْتَلْبِه.

ويمكن استكمال هذه اللوحة بأن نقترح أيضاً بعض المقارنات الإضافية بين باسكال والوجودية : فالحصَرُ النفسي للأول، يقترب كثيراً من القلق المبرِّز عند الثانية. كذلك فإن السَّام الباسكالي، وهو شعور يغدو معه الإنسان تقريباً وكأنه يواجه فيزيقياً نَقْصَه وعُزْلته، يستحضر لدينا الغثيان السارترى الذي هو " مذاق الوجود فاقد الطَّعم " والذي يَسْتَبِق استيعاغنَا لِعَرَضِيَّتِنَا وَتَنَاهِينَا . وأخيراً، فإن الأهمية التي يُوليها باسكال

لحب الذات ولـ " التَّسْلِيَة " المَعْتَبَرَيْنِ بِمَثَابَةِ وَسِيلَتَيْنِ يَنْخَدِعُ بِهِمَا الْإِنْسَانُ عَنْ نَفْسِهِ وَيَصْرِفَانِهِ عَنِ التَّفَكِيرِ فِي " الشَّقَاءِ الطَّبِيعِيِّ لِشَرَطِنَا الضَّعِيفِ، الْهَالِكِ " (الْأَفْكَارُ) تَجِدُ مَا يُعَادِلُهَا فِي " سُوءِ النِّيَّةِ " السَّارْتَرِيَّةِ الَّتِي هِيَ أَيْضاً طَرِيقَةٌ لِلْكَذِبِ عَلَى النَّفْسِ بِهَدَفِ إِخْفَاءِ حَقِيقَةِ مَوْقِفِهَا .

فِي الْآخِرِ، تَجِبُ الْإِشَارَةُ إِلَى أَنْ بَاسْكَالُ يَتَحَدَّثُ، بِخُصُوصِ الْإِنْسَانِ ، عَنْ "قُدْرَةِ فَارِغَةٍ" ، أَيْ عَنْ تَطَلُّعِ نَهْمٍ إِلَى السَّعَادَةِ وَالْخَيْرِ وَالْحَقِيقَةِ هُوَ حَسَبُ رَأْيِهِ بَصْمَةٌ عَنِ الْحَالَةِ الْفَرِيدُوسِيَّةِ الَّتِي حُرِّمَ الْإِنْسَانُ مِنْهَا بِسَبَبِ الْخَطِيئَةِ الْأَصْلِيَّةِ. وَمِنَ الصَّعْبِ الْعَثُورُ عَلَى مِثْلِ هَذَا الرَّأْيِ عِنْدَ الْوُجُودِيِّينَ إِلَّا إِذَا مَا خَلَّصْنَا تِلْكَ " الْقُدْرَةَ الْفَارِغَةَ " مِنْ أُسُسِهَا الثِّيُولُوجِيَّةِ، فَعِنْدَئِذٍ نَجِدُهَا تَتَطَابَقُ جَيِّداً مَعَ الْفِكْرَةِ السَّارْتَرِيَّةِ عَنِ الْوَعْيِ بِوَصْفَةِ تَعْدِيمٍ: فَقَدْ اقْتَرَحَ سَارْتَرُ وَهُوَ يَعِيدُ التَّفَكِيرَ فِي ثَنَائِيَةِ الرُّوحِ وَالْجَسَدِ الْكَلَّاسِيكِيَّةِ ، التَّمْيِيزَ بَيْنَ مَنطَقَتَيْنِ لِلْكَيْنُونَةِ، الْوُجُودِ فِي ذَاتِهِ، وَالْوُجُودِ لذَاتِهِ. وَهَذَا الْمَصْطَلَحُ الْآخِرُ يَطَابِقُ الْوَعْيَ الَّذِي لَيْسَ لَهُ عِنْدَ سَارْتَرِ مَحْتَوًى مُسَبِّقٌ، بَلْ إِنَّهُ يَتَحَدَّدُ بِوَصْفِهِ قُدْرَةً لِنَفْسِ الْمَعْطَى، وَكَحَرَكَةٍ تَعْدِيمٍ مُسْتَمْرَةٍ. وَبِوَاسِطَةِ مِمَارَسَةِ الْوَعْيِ لِعَمَلِ النَّفْسِ، يَسْتَطِيعُ الْإِنْسَانُ أَنْ يَنْتَزِعَ نَفْسَهُ مِنْ تَنَاهَى الْكَيْنُونَةِ، وَهُوَ مَا يَعْنِي أَنَّهُ يَمَارِسُ حُرِيَّتَهُ. وَفِي هَذَا الْجَانِبِ تَتَحَوَّلُ " الْقُدْرَةُ الْفَارِغَةُ " الْبَاسْكَالِيَّةُ مَعَ الْوُجُودِيَّةِ إِلَى حُرِيَّةٍ، حُرِيَّةٍ مُنَاهِضَةٍ الْمَعْطَى ، وَإِذَنْ هِيَ أَيْضاً حُرِيَّةٌ إِعْطَاءٍ مَعْنَى لِلْعَالَمِ دَاخِلِ كَوْنٍ لَا يَضْمَنُهُ أَوْ يُبْرِرُهُ أَيْ مَحْفَلٌ لِلتَّعَالَى .

هذا التّقرير الأخير يسمح بإدراك حدود قراءة باسكال قراءةً
مقيّسةً على الوجودية : فسارتر أو كامو لا يكونان باسكاليين إلا شريطة
أن نعلمين فكر باسكال ونفصل رؤيته إلى الإنسان عن أسبابها
المتافيزيقية واللاهوتية؛ وباختصار، إلا إذا تظاهرنّا بنسيان كون
الأفكار هو كتاب كان يُشكّل الملفّ التّحضيرى لكتاب دفاع عن المسيحية
الذى كتبه لغير المؤمنين. وبالفعل، فإن التشاؤم الباسكالى لا يأخذ معناه
إلا بالنسبة لـ " بؤس الإنسان بدون إله " وبالنسبة لذلك التطلع الفارغ
الذى لا يمكن أن يرضية سوى الحضور الربّانى. ومنذ ذاك، فإن
أونطولوجيا باسكال هى مختلفة جذرياً عن أنطولوجيا الوجوديين: فعلى
عكس ما يصادره العبث عند كامو فإنّ العالم ليس خالياً من المعنى
بطريقة لا علاج لها، بل هو بالأحرى غير مفهوم بالنسبة لإنسان محروم
من الله ولنفس السبب، لا يعود إلى الإنسان أن يحدد معنى وجوده عن
طريق الاختيار الحرّ لمشروعه (كما يرى سارتر) مادامت الخطة
الإلهية قد تنبأت بإمكان كل واحد وثبتت للجميع " طبيعة بشرية " ، أى
جوهرأً ومنذ ذاك ، فإن مكان الحرية هو الذى يجد نفسه مَرْحُزاً: إذ
ليس له عند باسكال الأولوية التى تُعطىها إياه الوجودية. إنه يتطابق
بالأحرى مع القبول المتحمس وبدون تحفّظ الذى يُسجله الإنسان تجاه
الخطة الإلهية .

نرى على هذا النحو، إلى أى حدّ تَغْذُو الإحالة على باسكال، لكى

تكون فعالة ، مُضمرة وجزئية: فالكفالة الباسكالية لا تشتغل بالنسبة للوجودية إلاّ شريطة ألا تُعبئ سوى بعدها المأسوي وأن تفصله عن أسسه اللاهوتية. ونفس الشيء ينطبق تماماً على مسألة الرهان الذي ، كما أوضحنا عند البدء كثيراً ما استُخدم لتبرير الالتزام. ولم يحتفظ الأدب الملتزم في نهاية الأمر ، من التحليل الباسكالي للمسألة، بسوى الفقرة التالية: " لكن يجب أن نراهن؛ وهذا ليس أمراً طوعياً ، إنكم مُبحرون. فأى واحد من هذين الطرفين ستتبعون إذن؟ على كل حال، مادام يجب الاختيار (...) " (الأفكار، ص. ٢٣٣).

صحيح أن باسكال يُبرز، كَوْنَ حضور الإنسان في العالم يُعرضه للشبهة بطريقة لا علاج لها ويضطره إلى أن يختار ، وهو ما يلتقى فعلاً مع دَحْض سارتر للتخلّص من الالتزام. لكن هذا الاستعمال لباسكال لا يكون صالحاً إلاّ شريطة تجريد تلك الفقرة من مجموع التحليل الذي يسندها وتجاهل شيئين: أولاً، أن الرهان يتوجّه إلى اللا مؤمنين وأن باسكال لا يجعل منه أبداً طريقة أولى للوصول إلى الإيمان (على العكس، إنه يفضل فضائل الوحي)؛ وثانياً فإن بقية التحليل تعتمد قبل كل شيء على حساب الاحتمالات وتَفْحَصُ عدم تناسب حظوظ الربح والخسارة قياساً إلى الرهان البدئي (حياة بشرية) حسب أن نختار الإيمان أو لا. وإذن فنحن بعيدون عن المقتضى الأخلاقي الذي يوجّه الالتزام: إن باسكال يعرض تفكيراً احتمالياً محضاً جدّ بعيد عن

الاقتضاء الأخلاقي للمسؤولية و لتحقيق الذات الذي يوجّه ضرورة الاختيار في المذهب السارترى.

يبقى أن التشاؤم الباسكالي، مضافاً إلى ممارسة فلسفية متنبّهة للتجربة المموسة للذات المفكّرة، يُنتج باتوساً متقشّفاً، وقوراً، مصنوعاً جيداً لمُلاقاة الاقتضاءات الأدبية للوجودية ومفهومها عن الالتزام. ومن إعادة وضع المأسوى الباسكالي في سياقه، فإنه يأخذ فضلاً عن ذلك، معنى آخر.

٢- المأسوى الباسكالي وانبثاق المجتمع الكلاسيكي

لا شك مطلقاً في أن فكر باسكال مأسوى، وأنه " يتحدث " بذلك إلى الحساسية الحديثة التي تُضفي على هذه الموضوعات قيمةً جمالية ووجودية في الآن نفسه. يبقى مع ذلك، أن نحدّد ما يكون بالضبط المأسوى الباسكالي. أن نقول بأنه يتّصل بشرط الإنسان، وبالأخص عدم التناسب بين تطلّعاته وإمكاناته، هو غير كافٍ ما دُمنا لا نأخذ بالاعتبار البعد اللاهوتي لهذه الرؤية إلى الإنسان . وبالفعل ، فإن عقدة العضلة هي مسألة الرعاية الإلهية. حسب المنظور الجانسيني -يجب أن نقول بدقة أكثر الأوغسطيني - الذي تبنّاه باسكال، فإن الرعاية (أو النعمة) وإذن الخلاص، لا يمكنهما أن يتوقّفا فقط على الجدارات التي حققها الإنسان طوال حياته الأرضية؛ واحترام مركزية الربوبية للقدرة الإلهية

التامة يستتبع، على العكس، أن يكون الله هو العلة الأولى للخلاص:
فالنعمة هي بالضرورة " مجانية " أى أنها ممنوحة مُسبقاً عن كل اختبار
للإنسان (من هنا تأتى موضوعة الجبرية المرتبطة بالجنسية) ولا
يمكن تغييرها بحسب " الأفعال الحسنة " المنجزة (مادام الله يتنبأ بها
منذ الأزل). ومن هذه الناحية، يمكن لمجانبة الرحمة الإلهية أن تبدو
وكأنها تعسفية ، أى متوقفة على " مشيئة الطيبة " وحدها.

خلال القرن السابع عشر ، اندرج مذهب النعمة الأوغسطيني
ضمن مجادلة لاهوتية أساسية وبدأ كأنه إصلاح مذهبى يواجه الدنيوة
والتسامحية عند اللاهوت اليسوعى: فعلاً فى نفس اتجاه إنسانوية
النهضة والعقلانية الوليدة، كان اللاهوت اليسوعى ينزع إلى إعطاء مكان
أكثر أهمية لحرية الاختيار عند الإنسان الذى يتوفر على ملكة رفض أو
قبول النعمة الإلهية. مع ذلك، فإن رد الفعل الجنسى المبني على تقليد
القديس أوغسطين، بإعادته الأولوية للإلهى، يستثير مأسوياً لا علاج له،
ردد باسكال صده: " بؤس الإنسان بدون إله " هو مأسوى قبل كل شئ
لأنه لا يتوقف على أن يختار بين غياب أو حضور الإلهى. نتيجة لذلك،
فإن مركزية الربوبية تؤول إلى مفهوم " إله مُخْتَف " طُرقه مُستعصية
على الدخول .

بطبيعة الحال، نتعرف هنا على عنوان أطروحة لوسيان جولد مان
الشهيرة التى خصصها لباسكال وراسين (الإله المختفى، دراسة عن

الرؤية المأسوية فى الأفكار لىاسكال وفى مسرح راسين، 1955) وبلا شك، لىس صدفةً إذا كانت هذه القراءة المستوحاة من الماركسية قد ظهرت فى اللحظة المواقبة لأنحسار الوجودية السارترية. وحسب جولدمان، فإن فكر باسكال اللاهوتى ، يكثف الرؤية المأسوية إلى العالم التى تنشرها جماعة اجتماعية هى نبالة الكساء التى كانت تشعر بأنها فى طريق الانحدار خلال تلك السنوات المطابقة للتكون التدريجى للحكم الملكى المطلق. وبالنسبة للناقد جولدمان، فإن نبالة الكساء (هيئة القضاء) قد أسهمت بقوة فى تدعيم السلطة الملكية، غير أنها تجد، على ما فى ذلك من مفارقة، أن، دورها يتقلص بقدر ما تدرك الملكية المطلقة نموها الأكثر اكتمالاً.

ينتج عن ذلك، أن نبالة الكساء تجد نفسها فى حالة متناقضة: من جهة، لا تستطيع إلا أن تحس بالضغينة تجاه ذلك الحكم الملكى الذى فقدت معه العلاقة الامتيازية، وفى الآن نفسه، لا يمكنها إلا أن تؤكد بقوة إخلاصها لذلك الحكم الذى هو أيضاً مبرر وجودها من ثم ، على المستوى اللاهوتى ، مادامت تلك الفئة الاجتماعية تتماهى مع كاثوليكية الملكية، ذلك القلق الميتافيزيقى للإلاه المختفى الذى صار، مثل مشبه ذلك الحكم الملكى، تعسفياً متعذراً اكتناه أسرارهِ.

لعل أطروحة جولدمان التى أصبحت اليوم كلاسيكية قد بالغت عندما جَانَسَتْ مباشرةً بين وضعية فئة اجتماعية ومذهب لاهوتى كان

موضوع خلافات كثيفة في النصف الثاني من القرن السابع عشر. إلا أن لها، مع ذلك، جدارة الإظهار الجيد لموقف باسكال المزدوج، المتساوي الحدين، ولوقف التيار الفكري الذي ينتمي إليه داخل اثبات المجتمع الكلاسيكي.

فعلاً، إن جماعة "بوررويال" التي تمثل في قلب القرن ١٧، طريقة للصقوة المثقفة المتقدمة (الحديث، هنا عن طليعة سيكون مغلوطة)، قد لعبت دوراً كبيراً في إرساء المذهب الكلاسيكي مع احتفاظها بوضعية هامشية داخل نظام المؤسسات (الأكاديمية، السوربون، الخ.) الذي تكون من خلاله المجتمع الكلاسيكي (٤٤) وقد كانت جنسيتها "بوررويال" تعتبر نفسها بمثابة عودة إلى الصرامة اللاهوتية لأباء الكنيسة؛ وبذلك هي تخدم الملكية بالحق الإلهي مادامت تتغيا إصلاح السداد المذهبي للكاتوليكية المهددة بتلوثات المجاملات الاجتماعية عند اليسوعيين. إلا هذا التشدد لم يحظ مع ذلك بقبول كبير لدى الحكم الملكي الذي كان يريد إقامة نظامه المطلق أساس دين متماسك، ثابت وغير قابل للزعزعة، أي أنه لا يكون موضوعاً على للمجادلات الخلافية. فضلاً عن ذلك، فإن تشدد "بوررويال" في الدين لم يمنعه أبداً من أن يكون كذلك جسراً للعقلانية الديكارتية التي كان يرفض أسسها

thierry goyet et al., : Pascal. Port-Royal, paris, 1991, Klivcksieck44 (٤٤)

اللاهوتية: فكتاب النحو العام والمفكر فيه لأرنولد و لانسلو (١٦٦٠) ومنطق بور - رويال لأرنولد و نيكول (١٦٦٢) يُحلّان علائق اللغة بالنفس وبالعالم من منظور تأسيسى للفكر الكلاسيكى . ونضيف إلى ذلك ، أن نفس هؤلاء الأساتذة قد كُونُوا راسين الذى تُجسّد تراجيدياته اكتمال المثل الأعلى الكلاسيكى.

عند باسكال هذه العلاقة المتساوية الحدين بالمجتمع الكلاسيكى تبدو مثلاً من خلال الاعتبارات التى يبسطها عن السلطة: فوفاؤه للملكية بعيد عن الشك، إلا أنه فى الأفكار ، لا يتردد فى إبراز كَوْنِ شرطِ الأمير مُطابقاً لشرط عامة الناس وأنه مثلهم، عُرْضَةٌ لِحُبِّ الذَّاتِ والضعف والخور. وإذا كانت الملكية الوراثية هى على هذا النحو مطابقة للتقاليد وللأهداف الإلاهية، فإن العظمة الملكية ليست مطلقاً " طبيعة" وإنما هى "تشيدية" وهذه طريقة باسكال لإظهار انتمائه إلى الملكية بدون أن يسهم فى الخطاب الذى يُوسّطُها. ونفس العلاقة المزدوجة عنده تجاه حياة المجاملة الاجتماعية التى شارك فيها: فإذا كان ينخرط بعمق فى المثل الأعلى ل " الرجل الشريف" الذى كان يتقن آنذاك، فإنه يرفض بالمقابل ، الزندقة **Le Libertinage** وارتيايبتها وشكها فى العقائد واللا إيمان الذى تؤول إليه. وأخيراً، يسهم كتاب الأفكار ، بأسلوبه وتأملاته المتصلة بفن الإقناع ونيل الإعجاب ، فى تشييد إستيقا كلاسيكية مع مُجاوزتها بواسطة حرية وتنوع فى الكتابة يضمنان، إلى اليوم ، جاذبية باسكال.

نضيف مع ذلك ، بأنه من بين جميع كُتاب القرن السابع عشر، يكون باسكال ولا شك هو مَنْ اهتمَّ به عصر الأنوار أكثر من غيره: ففولتير الذى كان معجباً بالمجادل فى القرويات Provinciales سيحاول أن يدحض آراء كاتب الأفكار فى الرسالة الخامسة والعشرين من كتابة الرسائل الفلسفية بينما سيحمل كتاب من بين كتب ديدرو الأولى ، عنوان أفكار فلسفية.

٣- باسكال وأدب المجادلة الدينية

بوضعه المتباعد عن مركز السلطة، وبالرهانات السياسية التى تنطوى عليها مواقفه اللاهوتية، لم يكن الوسط الذى يتطور داخله باسكال مجرد مجال للتفكير ، بل أيضاً للالتزام . وفى كتابه "بور-رويال" (١٨٤٠-١٨٥٩) ، جعل الناقد سانت بوف من نيكول " الأكثر التزاماً من بين اللاهوتيين والأكثر انشغالاً من بين المتخاصمين فى الجدل "، وهو ما يشكل حسب علمنا، الشهادة الأقدم (والأكثر انعزالاً) عن مصطلح "ملتزم" فى المعنى الذى نستعمله فى هذا الكتاب. وهناك قسط لا بأس به من إنتاج بور-رويال يعود ، على هذا النحو، إلى أدب المعركة والخصومة الجدالية. ولا يفلت باسكال نفسه من تلك الوضعية مادامت الأفكار تستجيب لمشروع دفاعي (هو مشروع إقناع اللا مؤمنين بضرورة الإيمان) وهذا المشروع الواسع نفسه كان قد توقف ما بين ١٦٥٦ و١٦٥٧ نتيجة كتابته لثمانى عشرة رسالة هى التى تكون كتاب الريفيات حيث

تولّى الكاتب تحت اسم مستعار هو مؤنثالت ، الدفاع عن أنطوان أرنولد،
وهاجم اليسوعيين .

ويمكن أن نستغرب لكون رؤية باسكال الحديثة لم تُثر الاهتمام
فيما يتعلق بالبُعد الجوهرى لنشاطه ككاتبٍ (وهو البُعد الذى لم يغِب قط
عن نظر فولتير) ويُعطى الاعتبار بطيبة خاطر إلى المفكر الميتافيزيقى
بدون ربط ذلك بالتزاماته الزمنية. ولا شك أن ذلك راجع إلى الوضع
الاعتبارى لأدب المجادلة الدينية: فهذه الأخيرة تبدو اليوم مستعصية على
القراءة لأنها تناقش مسائل لاهوتية غير مألوفة كثيراً ، فضلاً عن أن
حساسيتنا لا تُوليها لأول وهلة أهميةً سياسية ، بينما حدة هذه
الخصومات نفسها تعود بالذات إلى العلاقة الحميمة التى كانت تربط
الدين والسياسة . إن الحداثة السياسية، بإعلانها فصلُ الزمنى عن
الروحى، قد ميّزت جذرياً المناقشات الخاصة بالدين عن الشؤون
العمومية، مساهمةً بذلك فى تهميش الخصومات اللاهوتية داخل دائرة
الخطابات الاجتماعية . إلا أنه يبقى مع ذلك أن المسائل الدينية قد ظلت،
إلى القرن العشرين ، أفقاً للنقاش السياسى وكانت عاملاً قوياً وراء
التزام بعض الكُتاب، والكنيسة الكاثوليكية ممثلة لمحفّل يهدّد باستمرار
على غرار الحزب الشيوعى، استقلالية الحقل الأدبى عن طريق إخضاعه
لأوامر خارجة عن نطاقه.

مع ذلك ، فإن أدب المجادلة الدينية هذا ، هو أدب التزام كامل

وهو يُمثل من منتصف القرن السادس عشر إلى نهاية عهد لويس الرابع عشر، إنتاجاً مهماً حيث نجد على السواء، نقاشات لاهوتية عالمية ومقالات هجائية، وحتى الشعر المناضل. وبهذا التيار المهم المنتشر، يمثل القرن السادس عشر ولا شك، اللحظة الأكثر كثافة مادام قد سادت الحرب الدينية بين الكاثوليكين والبروتستانت، وهي الحرب التي نعرف عنفها الفظيع. وقبل قضية "لوحة الإعلانات" Les Placards سنة ١٥٣٤، كان فرانسوا الأول متسامحاً نسبياً تجاه الفكر المصلوح مُنتجاً المجال، في أن، لنمو الإنجيلية بإرادتها الإنسانية لتوليد الدين من العودة إلى الكتب المقدسة، ولانتشار أدب ساخر ولاذع موجّه ضد اعوجاج الكنيسة الرسمية والبابوية، وهو جنس تعبيرى تفوق فيه مارو، ورابليه ومارغريت وتؤشر قضية "ليبلكار" على بداية اضطهاد الهوغونوتيين (البروتستانتين الفرنسيون) وعلى صراع سيبلغ أوجّه سنة ١٥٧٢ مع مذابح سانت بارتيميلي. وعلى إثر مؤامرة دامبواز [1560] وما تلاها من قمع، ظهر أدب معركة حقيقى مضاعفاً الإصطدامات المدينة. ومن الجانب الكاثوليكي، دخل رونسار، شاعر البلاط الرسمي، إلى حومة الخصومة وتخلّى عن الشعر الاحتفالي، الخفيف، الذي كان ينظمه: وقد جمعت مسرحياته "الملتزمة" سنة ١٥٦٧ تحت عنوان خطاب، وهو ما يشهد على أن الشعر في تلك الفترة، كان معتبراً أداة للمعركة والدعاية. ومثال رونسار سيحتد به معظم الشعراء الملكيين: دوبالي، دسبورت،

جوديل، باييف، الخ... والذين ستنشر مسرحياتهم للمرة الثانية في مختارات جماعية تحمل عناوين صريحة مثل ربة الشعر المسيحية [1582] وفي مجال المقالة الهجائية - وهذا المصطلح ظهر في تلك الفترة - فإن المسرحية الأكثر شهرة هي، الهجائية المنبئية لفضية نواء إسبانيا العام [1593] حيث نجد كاثوليكين معتدلين يهجمون بشراسة على " الرابطة " . وفي الجانب البروتستانتى، فإن مثل هذا الإنتاج موجود أيضاً حيث ظهر كذلك شعر مناضل موجه ضد روما وحزب الكاثوليكين الغلاة. ويتبين من مجموع هذه النصوص غير المعروفة كثيراً إلا أنها متماسكة وملتحمة في مقصدها (٤٥) ، وجود أسماء مثل أكريبا دوبيني وتراجيدياته (١٦١٦): فهذه القصيدة الطويلة تمثل ولا شك ، العمل الأدبى الأساسى الذى خرج من صلب حروب الدين. فاضحاً فظائع القمع المسلط على البروتستانتين وفساد الجانب الكاثولىكى ، يحمل هذا العمل الأدبى نفس ملحى تنبؤى لا نجد له معادلاً فى تلك الحقبة.

عقب معاهدة نانت [1598] توقفت حروب الدين، لكن القرن السابع عشر ظل مُختَرَقاً بخصوصيات لاهوتية مهمة ولدت بدورها إنتاجاً جدالياً أقل حدة من إنتاج القرن السادس عشر. ومنذ ١٦٤٠، مع نشر كتاب أغسطينوس L' Augustinus بدأت قضية الجنسية الجنسية التى ستدوم إلى ١٧١٢-١٧١٢، وهو تاريخ تحطيم دير بور رويال والإدانة النهائية

Jac ques pinaux : La PoEsie des protetestavts de laugue fraucaise(١٥٥- ١٥٥٩) ed, Klincksieck, 1971

لهذا المذهب بقرار يابوي . Unigenitus وفي سنة ١٦٨٥، أدى استحضار معاهدة نانت المجدد، إلى ابتعاث المجادلة بين الكاثوليكين والبروتستانت وفي آخر ذلك القرن، سيكون مذهب الطمأنينة الصوفي الداعي إلى الاستسلام للحب الإلهي (وإذن فهو مُعفى من ممارسة ملموسة للفضائل) هو الذي وضع موضع تساؤل وتشكيك، وأجج الخصومة بين بوسييه وفينيلون الوجهين البارزين لأدب الالتزام ذاك، المتحدر من المجادلات اللاهوتية.

الأول بوسييه، من عامة الشعب وكان أسقفاً في "مو"، ومرتبطاً بالبلاط بسبب مزاياه كخطيب وواعظ؛ وكان سياسياً لبقاً لا يرفض قط الدخول في المجادلة . كان دوره إلى جانب لويس الرابع عشر يبدو راجحاً لأنه يشارك، بطريقته في حركة التوحيد والمركزة التي تميز الملكية المطلقة : في مواجهة البروتستانتية والطمأنينة، وبدرجة أقل الجنسية، تولى بوسييه الدفاع من خلال كتابه موعظة عن وحدة الكنيسة عن الأورثوذكسية والتحام العقيدة الكاثوليكية التي كان النظام الملكي يستند عليها . نتيجة لذلك، فإن بوسييه، خلال تشييد الملكية المطلقة قد لعب دوراً يُقارب قليلاً، على الصعيد الديني، نور كوليير في مجال التنظيم الإداري للدولة.

أما فينيلون، فهو أرسطراطي، من سلالة عالية وكان أسقفاً لكامبري. عندما عين مربيًا لحفيد لويس الرابع عشر والذي ألف له كتاب

تيليماك، بدا أن ذلك التَّكْلِيفَ يَرُصِّده لِهِنَّةٍ سياسيةٍ سرعان ما ستتعرَّضُ بسبب دفاعه عن طمأنينة السيدة غيَّون: فقد نشر سنة ١٦٩٧ " تفسير حكم القديسين عن الحياة الداخلية "، فاثَّار خصومات جدالية وأدَّخله في مجادلة عبر المقالات الهجائية مع بوسييه قبل أن يُدين البابا بعض مقترحاته. عندئذ فَقَدْ مَنَّصِبَه كمربٍّ للأمير، ونفَى إلى أسقفِيَّته في كامبرى. وهناك أصبح فينيلون الرُّوحى سياسياً استغلَّ المصاعب الاقتصادية لنهاية عهد لويس الرابع عشر وأخذ يعارض الحكم المطلق الملكى: فكتب رسالة إلى لويس الرابع عشر باسم غُفْل ضُمَّمَها انتقادات قوية تجاه الملك وكتب أيضاً تمحيص الضمير حول واجبات الملكية وفيه دعا إلى ربط السياسة بالأخلاق، وأعرب عن غضبه من بؤس الأرياف والحروب المُكَلِّفة التى يخوضها الملك، مُتَمَنِّياً فى الأخير أن يُعوِّض الطغيان الذى قادتُ إليه السلطة المطلقة بتأثير الأرستقراطيين المستنير. هكذا فإن عصر الأنوار سيجعل من فنيلون خصماً للملكية المطلقة ومتنبئاً رؤيويًا، بدون قياس مدى تجسيد أسقف كامبرى، فى هذه المسألة، لأفكار الأرستقراطية الكبيرة المكومة من فقدان امتيازاتها لصالح الملكية وحدها.

إن هذا الاستعراض الأفقى لأدبِ المجادلة الدينية يُتيح تحديد مكانة وأصالة الريفيات ضمن هذا الإنتاج فى مجموعة. لقد قلنا ما هو أساسى عن عمق خصومة الجنسين ورهاناتها. ومن هذه الزاوية، علينا الإقرار مع ذلك، بأن الريفيات، مثل قسط كبير أدب الالتزام، هو نص

مرتبط بمُناسبة، ونتيجة لذلك تعرّض لإنهاك الزّمن: فالجدال الخصومي الذي يَبْسُطه لم يَعد يهمننا بما هو عليه، ما خلا جانبه الوثائقي أو الشّهادي التاريخي. وفي المقابل نجد أن تلك الرسائل الثماني عشر تتميز بحيويتها وتنوعها من حيث النبرة والمقصد.

فعلاً، عندما اضطرّ باسكال سنة ١٦٥٦ ، في حالة استعجال إلى أن يوقف مشروع دفاعه عن المسيحية ليتفرغ إلى تأليف الريفيات، كان النقاش اللاهوتي بحصر المعنى قد توقف في فرنسا: فقد فرضت جامعة السوربون الرقابة على أنطوان أرنولد ، وفَقَد دير بور رويال تأثيره على الساحة السياسية الدينية، وإذن، فإن مشروع باسكال لم يكن يتوجه إلي علماء الدين ولا إلى مثقفي الكنيسة، وإنما إلى جمهور دُنْيَوِي ، جمهور الرجل الشريف. بعبارة ثانية ، كَتَب باسكال لما سَيُسَمِّيهِ القرن الثامن عشر الرأي العام وكان مجهوده يتوخى أن ينقل الجِدال إلى دائرة الحياة الاجتماعية حيث يستطيع الجنسنيينست بَعْد أن يتَغَلَّبوا وأن يَحْدُوا من تأثير اليسوعيين. نَتَجَّ عن ذلك ، أن تلك الرسائل سعت ، قبل كل شيء ، إلى عرض عمق الخصومة من خلال مصطلحات بسيطة وواضحة وقادرة على أن تُقْنع وتجذب اهتمام قراء غير مُتَضَلِّعين في اللاهوت. فضلاً عن ذلك ، نعلم أن الريفيات كتاب يتوفّر على جهد كبير في الكتابة وإعادة الكتابة وكان من بين أهدافه تخفيف ما أمكن جانب النقاش اللاهوتي المحض ، ومن هذه الرغبة في الوصول إلى جمهور دُنْيَوِيّ، يتولّد أيضاً حرص الريفيات على اللجوء إلى سلسلة من الاستراتيجيات البلاغية

المتناهية التنسيق يقصد إقناع المرسل إليهم بصحة موقف بوروبال (نذكر كذلك، بأن الأفكار تقترح في قسمها الأول ، تفكيراً معمقاً حول فنّ الإقناع ونيل إعجاب الناس، مع ذلك التمييز الشهير، بالأخص بين " فكر الهندسة " و " فكر الرقّة ").

فضلاً عن استعمال الاسم المستعار (مونتالت) الذى أمّلتَه المخاطر المحدقة، فإن الريفيات تتميز، قبل كل شىء، بلجونها إلى التخيل: فمن خلال شكل الحوار الذى تصطنعه (وهو ما يقوى حيوية الحديث) تلجأ الرسائل العشر الأولى إلى مسرحة سارد مُتخيل يكتب إلى صديق يعيش فى الأقاليم الريفية ويحكى له لقاءاته مع مخاطبين مختلفين، بينما تأثير الواقع يتمُّ من خلال تعيين تاريخ دقيق (الرسالة الأولى تحمل تاريخ ٢٣ يناير ١٦٥٦) واستعمال استشهادات حقيقية. ويقدم سارد الريفيات نفسه على أنه شخصية غير مُطلعة كثيراً على الأمور، ومحايدة، تسعى إلى تبين حقيقة المجادلة. إلا أن سذاجة مونتالت هذه يجب ألا تُخلط بسذاجة " كانديد " الفولتيرى . فالأمر هنا لا يتعلق بأخذ رؤية منفصلة عن الأشياء، بل بالأحرى، محاكاة موقف القارئ المفترض وخلق وقع التواطؤ على هذا النحو: فمونتالت هو مثل المرسل إليه التخيلى، لا يعرف كثيراً تفاصيل القضية، وحسن إرادة الفهم التى يُبديها ، تستثير التواطؤ مع القراء الحقيقيين. بطبيعة الحال، فإن هذه السذاجة مُزيّفة وباسكال يعرف جيداً إلى أين يقود القارئ . إن حياد السارد الذى هو أحياناً حياد مضحك ومبتذل، لا يحول مطلقاً بون إدراك

إلى أى جانب تميل كفة الميزان. على أنه فى نهاية الرسالة العاشرة، يتَّخذ مونتالت موقفاً مع الجنسين ومِنذ الرسالة التى تتبَع تلك، يُحذف التَّخيل المصطنع: فالنص هو " لكاتب الرسائل إلى الريفى " ويتوجَّه إلى " الآباء اليسوعيين المجلِّين " مُتخذاً نبرةً جدالية أكثر حدة . هكذا ، اقتيدَ القارئ إلى تلك النقطة حيث واقعية الجدل يمكن أن تُتَمَّ التَّخيل.

من بين الملامح المائزة لتلك الرسائل ، هناك أيضاً فضح الذمة اليسوعية وتزييفها لما هو حقيقى. وتُطالَعنا هنا شحنة هجومية ستغدو لازمة مسكوكة توجَّه ضدَّ حذاقة استعمال الفكر المتَّصفة بفنِّ التحايل على الجدالية المبرهنة والتى غالباً ما تنعت بـ " اليسوعية ". إن أهمية الريفيات هى أن الجدل لا يمسُّ عمق البراهين والبراهين المضادة المتبادلة خلال تلك المجادلة الطويلة. بل يسعى باسكال بالأحرى إلى أن يُفكَّك نسقَ القياسات التى يعتمدها مبحث الذمَّامة اليسوعية، وإلى إظهار كيف أن " الآباء المجلِّين " من استدلالات إلى أخرى، توصلوا إلى تحريف الحقيقة. بتفكيرهم المغلوط والمقصود، استطاع اليسوعيون أن ينتهكوا اللغة نفسها وكذا معنى الكلمات ومن خلال هذا التفكيك العدوانى والمتهمل فى آنٍ، لحيل الخطاب، تتوجه الريفيات إلى حساسية حديثة: فمن دون أن يشاطر حول هذه النقطة، تشاؤمَ المجادل الجذرى واليائس ، يضع باسكال موضع تساؤل تحريف مجرى اللغة الذى يأخذ حيزاً مهماً فى جميع المناقشات الثقافية التى يؤول فيها الأمر بالمتحاورين إلى تعذر فهم بعضهم البعض.

الفصل الثامن فولتير أو العصر الذهبي

عَنْ فولتير، كتب رولان بارت " لقد كان آخر الكتاب السُّعْداء" (٤٦). وعلى رَغْم أن هذه الملاحظة الواردة في محاولات نقدية تقترن بِتَحْفُظَات متَّصلة بمعنى السعادة، فإنها قد صادفت رأياً مشتركاً لدى الكتاب المهتمين بالالتزام. ويُعتبر عصر الأنوار الذي غالباً ما يُماهى بفولتير، بِمثابة عصر ذهبي: "ما من لحظة قد ساعدت الكاتب بطريقة أفضل وأعطته يقيناً أكثر للنضال من أجل قضية عادلة وطبيعية (سوى عصر الأنوار) (...) لأن الكاتب كان سائراً باتجاه التاريخ" (٤٧). وعلى هذا النحو، تكون تصور لأدب النظام القديم يعتبر أن الكلاسيكية تُعارض الأنوار، والرجل الشريف يواجه الفيلسوف: وعلى رَغْم ما قلناه باختصار في الفصل السابق، فإن القرن السابع عشر لم يكن قرن التزام - حسب

(٤٦) محاولات نقدية مهم من ٩٤ إلى ١٠٠

(٤٧) نفسه 95.

هذا التصور -لأن الكلاسيكية هي تعبير عن مجتمع مستقر أدرك نقطة توازن جعلته يوقف، بطريقة ما، مجرى الأشياء وينتج إستيقا متجمدة. أما القرن الثامن عشر على العكس سيشهد عودة التاريخ إلى متابعة مساره، وهو ما سيمنح الكاتب إمكانية التدخل وإبراز أهمية دوره الاجتماعي إبرازاً مُشعاً.

ما من أحد أكثر من سارتر ولا شك ، أمثّل عصر الأنوار بوصفها فترة مباركة اغتباطية، حيث الالتزام كان قائماً من تلقاء نفسه لأن مقتضى استقلالية الأدب كان يلتقى بطريقة شبه مُعجزة مع المطالبة بالحرية الصادرة عن المجتمع المدني^(٤٨). وبالنسبة لسارتر: " يظل القرن الثامن عشر هو الحظ الوحيد في التاريخ، والجنة المفقودة عما قريب بالنسبة للكتاب الفرنسيين " . ذلك أن فيلسوف عصر الأنوار المتحدر من البورجوازية والمتميز عند الأرستقراطية عرّف كيف يستخلص لنفسه من ذلك التوتر بين جمهورين ، حرية متفردة: فهو حامل لمطالب البورجوازية لكنه مفصول عنها بالرتبة الاجتماعية التي وضعه فيها النظام الملكي فاستطاع أن يُقدم نفسه على أنه ناطق باسم الكونى فى الوقت ذاته الذى كان يعى فعالية الأدب الاجتماعية من خلال تصادمه بالرقابة

(٤٨) ما الأدب؟ ص ١٠٥-١١٧ .

المفروضة من لدن السلطة. لأجل ذلك كانت الفترة حقاً فترة التزام كامل:
" لقد كان كتاب فكري، آنذاك فعلاً مزبوجاً مادام ينتج أفكاراً يتحتم أن
تكون أصل الزّعزعات الاجتماعية ومادام يعرض كاتبه للخطر " (٤٩).

مع ذلك، لا يستطيع سارتر أن يُخفى عن نفسه تماماً التناقض
الذي يُفرزه مثل هذا التقييم للكاتب في القرن الثامن عشر: فالقيم التي
يحملها هذا الأخير هي قيم بورجوازية أساساً، وإذا كانت قد بدت وكأنها
فتّح كوني، فلأنّ البورجوازية كانت آنذاك مسيطراً عليها وبمجرد وصولها
إلى الحكم تحولت إلى طبقة قامعة وغدت المبادئ التي كانت تؤكد تشبثها
بها وسيلةً للدفاع عن امتيازاتها. بعبارة ثانية فإن ما كان سارتر يريد
النضال ضده في القرن العشرين هو في جزء منه مُتحدّر من عصر
الأنوار، وهو ما كان يضعه في وضع مُنحرف، مُختل، مع الصورة
المثالية التي يرسمها للفيلسوف. بوغى أكثر، التقط بارت بوضوح
استحالة التطابق التام مع فولتير:

" سيكون أعداؤه ، اليوم، هم عَقْدِيُو التاريخ والعلم (...) أو عقديو
الوجود. ففولتير كان سيكره الماركسيين والتقدميين والوجوديين ومتقفي
اليسار، المتدثّرين بالمزاح الماخن طوال الوقت، كما كره في عصره

(٤٩) ما الأدب ؟ م.م. ١١٤ .

اليسوعيين " (٥٠). بتعبير آخر، مُتَحَمِلاً تَبِعة المِغالطة التاريخية أوضح بارت بقساوة أن فولتير لم يكن يسارياً ، وأنه على العكس، بِفصله ما بين الذكاء والصفة الثقافية " (أو: فِكْر النسق)، قد ابتكر " ما ندعوه اليوم الثقافية المضادة" (٥١)، وهو موقف اشتهر به اليمين منذ قضية دريفوس.

وعى عند بارت، وتناقض لم يُحسن إخفاؤه عند سارتر، هما موقفان يبرزان إلى أى حد لم يستطع الأدب الملّزم أن يعبئ تزكية عصر الأنوار إلا بعد أن يعمد إلى أمثلة صورتها: صورة الكتاب الذين وعوا جيداً دورهم ودور سلطة الأدب، والذين توصلوا، وقد أدركوا تحولات المجتمع العميقة، إلى إعطائها صياغة واضحة وقوية بالقدر الكافى لتعجيل " - بالمعنى الكيميائى للكلمة - التطور الجارى آنذاك. إلا أنه، فى الآن نفسه، لا يحمل الكتاب الملّزمون أن تجربة الأنوار المنتصرة لا يمكن إعادة إنتاجها فى القرن العشرين: لقد اختاروا الدفاع عن طبقة البروليتاريا التى ليست هى طبقتهم، والتى يحسون أنفسهم مفصولين عنها بهوة ساحقة.

(٥٠) محاولات نقدية، م.م من ١٠٠ .

(٥١) م.س، ص: ٩٩ .

فضلاً عن ذلك فقد انقضى الزمن الذي كان فيه التأكيد الشكلي للمبادئ الكونية يُعتبر فعلاً في حد ذاته. على العكس، فإن انتظار "المساء الكبير" يُسائل سبب وجود الأدب وقدرته على الإسهام في السيرورة الثورية.

وبالنسبة لبارت، فإن القطيعة مع اغتباط عصر الأنوار تحققت عند جان جاك روسو الذي حدد الشرط الحديث للكاتب من خلال تماهيه بالوعي الشقي: "منذ ذاك، وهو متعطش على الدوام ومكروم من مسؤولية لن يمكنه بعد أن يُشرفها ولا أن يتجنبها تماماً، سيعرف المثقف نفسه بوعيه الشقي" (بارت، م.م ص ١٠٠).

في هذه الشروط، كما نرى، تأخذ جاذبية عصر الأنوار ألوان الحنين : الحنين إلى السعادة والامتلاء المفقودين، وإلى عصر ذهبي انقضى إلا أنه يتراعى عند أفق الالتزام الأدبي. هناك، بالأخص، وجه يتماهى بتلك الفترة في مخيلة الكتاب الملتزمين: إنه وجه فولتير الذي يهيمن على عصره مثلما سيهيمن فكتور هيجو على عصره. وبالتأكيد ، فإن كاتب "كانديد" ليس حالة وحيدة . كُثُرُ هم الذين، خلال القرن الثامن عشر، يتطلعون إلى لقب "فيلسوف" ، هذه المقولة التي تغطي مواقف إيديولوجية جد مختلفة. ومتعارضة في غالب الأحيان. لكن فولتير نجح في أن يجسد ذلك النموذج بقوة كبيرة إلى درجة أنه أصبح بطريقة ما، مُبتدعاً له. وعلينا أن نُضيف إلى ذلك طول عمره الاستثنائي (مثل

عمر هيجو): فقد وُلد سنة ١٦٩٤ ومات سنة ١٧٧٨، وأُطل على جيلين من الفلاسفة، جيل مونتيسكيو وجيل ديدرو أو روسو. ومن خلال هذين الأخيرين، نجد أن النموذج الفولتيري يوضع موضع تساؤل وانتقاد في اتجاهات مختلفة، وخاصة في الاتجاه المزدوج للالتزام أكثر جذرية، ومساءلة إستراتيجية مجددة. (٥٢)

١- ابتكار الفيلسوف

أحد الملامح المضيفة إلى جاذبية كتاب الأنوار، هو ولا شك تَلَقُّبُهُم بـ "فيلسوف". وبالنسبة لجيل سارتر فإن ذلك اللقب يساعد على تشييد وجه شامل سيكون عمله قد انتشر وامتد على صعيد الفكر والأدب صاهراً هذين النشاطين في نشاط واحد، ستنزع الحداثة إلى فصلهما لتعيد مَفْصَلَتَهُمَا فيما بعد، بشكل جديد، داخل وظيفة المثقف. وضمن هذه المقولة الأخيرة غالباً ما يُدمج اليوم فيلسوف الأنوار لِكُونِ نشاطه المتعدد يقدم ملامح مشتركة مع مثقف "نا" الحداثيين المهتمين هم أيضاً بمصالحة الأدب والفلسفة أو التفكير السياسي الاجتماعي. إلا أن كاتب القرن الثامن عشر كان يتطور داخل نَسَقٍ للأدب يستقبل بِرَحَابَةٍ جميع "كُتُب الفكر"، وهو ما قد يبدو في أَعْيُن سارتر أو كامو، مثل حظٍ إضافي مُهدى إلى هؤلاء الكتاب.

(٥٢) عن الاختلافات بين فولتير وديدرو وروسو، يرجع إلى كتاب:

Jean Fabre: Loumières et Romantisme, paris, 1980, ed. Klincksieck

من ناحية أخرى، فإن نظرة استعادية فيها قليل من المجاملة للقرن الثامن عشر، قد تحملنا على الاعتقاد بأنه كان بالسوية " قرناً فلسفياً بالقدر الكافي. وليس هناك شك في أن وجه الفيلسوف، بالمعنى الفولتيري للكلمة، قد هيمن: لكن لا يجب مع ذلك، أن نُهمل المقاومات التي عارضته: وهي لم تكن تتحدّر فقط من الأوساط الدينية (مثلاً، صحيفة تريفو) أو الرسمية (الرقابة) ، بل كانت تلك المقاومات تندرج كذلك داخل الحياة الاجتماعية والترفيهية لتلك الفترة، إذ منذ سنة ١٧٦٠ بالأخص، انتشرت صالونات " معادية للفلسفة " ذات تأثير كبير وعلى رغم تلك النيران المضادة فإن المثل الأعلى الفلسفي قد فرض نفسه في فرنسا. ومنذ ١٧٣٤، ظهرت الرسائل الفلسفية لفولتير التي سعت بعد تجربته الأنجلزية، إلى أن تحول الرأي العام باتجاه النموذج الثقافي الذي كان يصعد التكون. ولا شك أن ، ذلك النموذج قد عثر على تدوينه الأكثر وضوحاً، في نص قصير نُشر سنة ١٧٤٣ في حريات التفكير الجديدة ، وحمل عنواناً معتدلاً الفيلسوف ، وهذا النص الذي ينتسب اليوم لـ "ديمارسي"، يبدو أنه استعمل إشارة للـ الشعث، مادام فولتير قد تناوله من جديد مع تعديلات مهمة في كتابه قوانين مينوس ، وكذلك ديدرو، على ما يظهر، في الموسوعة (٥٢). دفعة واحدة يحدد النصّ الفيلسوف

(٥٢) بالنسبة لنشر مختلف الصيغ والتأويلات، يرجع إلى كتاب:

Herbert Dieckmann : Le philosophe. Textes and interpretation, saint louis Washington University studies, n° 18, 1948

بالاستعمال الذى يمارس به العقل. وهذا الأخير " هو بالنسبة للفيلسوف ما تكونه النعمة بالنسبة للمسيحي " (٥٤). وتتمثل فرادة الفيلسوف فى كونه " آلة تنعكس، بحكم تكوينها الميكانيكى ، على حركاتها " . ولهذا الامتياز المعطى للعقل بوصفه ملكة للتمييز والضبط، يُضفى على فعل الفيلسوف بُعداً نوعياً من الانعكاسية؛ لِنُفكر فى تحديد سارتر للالتزام على أنه انتقال " من التلقائية المباشرة إلى المنعكس، المتعقل " . وهذا الفرادة تؤسس، فضلاً عن ذلك، عقلانية تجريبية مستوحاة من الفيلسوف " لوك " ومن كتابه محاولة عن الفهم البشرى : مُعائناً أن الذكاء الإنسانى هو بالضرورة محدود ولا يستطيع الزعم أنه يفهم كل شىء، يرفض الفيلسوف التأملات المسبقة ويعتنى بتشديد حقائق متواضعة ومحدودة إلا أنها قابلة للتأكد من صحتها. يضاف إلى ذلك، أن تأثير العلوم، وبالأخص الفيزياء النيوتونية (والتى سيحاول فولتير، من بين آخرين، أن يستخرج منها نتائج فلسفية) هو تأثير حاسم. مقدماً بهذه الطريقة، يدرك نموذج المعرفة أن هناك سببيةً كونية وقوانين للطبيعة، وفضلاً عن ذلك فهو يعتمد على الملاحظة: إنها بالفعل " حكمة جدّ مناقضة لتقدم فكر الأنوار أن تقتصر على التأمل وحده وأن نعتقد بأن الإنسان لا يستخلص حقيقته إلا من رأسماله الخاص " (م.س، ص ٢٤).

(٥٤) المرجع السابق، ص . ٢٢ .

على هذا النحو، يرفض الفيلسوف جميع الوثوقيات. " إنه يعتبر حقيقة ما هو حقيقي، ومزيفاً ما هو مزيف ومشكوكاً فيه ما يبعث على الشك، وممكن الوقوع ما هو قابل للوقوع " (م.س. ص ٣٨). كذلك، ليس هناك ما هو أبعد عن الممارسة الفلسفية من فكر النسق. ومشروع واحد، مثل فولتير مثلاً، يتمثل قبل كل شيء في إدماج المعارف المختلفة التي تظهر إلى الوجود واستخلاص النتائج الثقافية أو الأخلاقية التي تنطوي عليها، وبذلك يحقق نوعاً من التركيب المعقول والعقلاني (وهو الأمل الذي ستكون الانسكوبيديا تجسيده المتقن وستخيبه داخل نفس الحركة إذ أظهرت توترات وتناقضات فكر الأنوار). نتج عن ذلك، أن المشرفين على الفلسفة، وبالأخص فولتير، عارضوا في أغلب الأحيان، وبعيدانية، التأملات الميتافيزيقية، كما أنهم هاجموا التطير والأحكام المسبقة والأديان المنظمة. وحول هذه المسألة، كانت الآراء تختلف، مع ذلك، داخل المعسكر الفلسفي: كان فولتير يعتبر نفسه عابداً لله وحده، بمعنى أنه كان يؤمن بوجود " الله الساعاتي أو المهندس"، منبع السببية الكونية والذي يجعله يدافع عن " دين طبيعي" معارض للكنائس أو للطوائف القائمة (٥٥). في حين كان ديدرو ملحداً، يعتبر أن الطبيعة تخلق نفسها بنفسها، وأن قوانينها تكفي لتفسير العالم بدون ضرورة لافتراض وجود محفل متعال وإلهي.

(٥٥) أنظر René Pommeau : Le Religion de voltaire, 1969, paris, Nizet.

غير أن وجه الفيلسوف لم يكن يجسد فقط نموذجاً للمعرفة المتعقّلة ، المبنية على علوم الطبيعة ؛ وإنما كان يمثل أيضاً مثلاً أعلى للمخالطة الاجتماعية: " ليس الإنسان أبداً غولاً لا يجب أن يعيش إلا في مهاوى البحر أو في عمق الغاب، إن مجرد ضرورات الحياة تجعل تعامله مع الآخرين ضرورياً؛ ومهما تكن الحالة التي يوجد عليها، فإن حاجاته ورفاهيته يلزمانه بأن يعيش في المجتمع. هكذا فإن العقل يقتضى منه أن يعرف وأن يدرس ويعمل لاكتساب الخصائص الاجتماعية." (م.س، ص ٤٢).

من هذا الجانب، فإن الفيلسوف يأخذ على عاتقه قيم الرجل الشريف في القرن السابع عشر : إنه يتردد على الصالونات، ويحترم اللياقات، ويمارس المحادثة: إنه يُنمّي علاقاته، خاصة وسط الأرستقراطية، ويُقيم في كل مكان بأوروبا شبكاتٍ من التواطؤ الثقافي يربحها بفضل تبادل مستمر للرسائل (مراسلات فولتير تبلغ اليوم أكثر من عشرين ألف رسالة). والنتيجة الطبيعية لهذه الروح الاجتماعية المبحوث عنها والمقدّرة هي تكوين محفل تجريدي متميّز عن السلطة، يسميه ديمارسي " المجتمع المدني "، "الألوهية الوحيدة التي يعترف بها الفيلسوف على وجه الأرض " (م.س ، ص ٤٦).

إن الحياة الاجتماعية التي يعيشها الفيلسوف، تقوده أيضاً إلى البحث ، بدون إفراطٍ ولا فحفة، عن يسرٍ مادي :

" الفيلسوف الحق ليس مؤرقاً أبداً بالطموح، لكنه يريد أن يتوفر على رغد العيش. إنه يلزمه، فضلاً عن الضروري المعين، فائض معقول ضروري للرجل الشريف والذي بواسطته فقط نكون سعداء : وهذا هو عمق اللياقات والبهجة. ذلك أن الفقر يحرمانا من رغد العيش الذي هو جنة الفيلسوف : إنه يبعد عنا جميع اللطائف الحساسة ويبعدنا عن الناس الشرفاء " (٥٦).

لا شك أنه حول هذه النقطة بالذات، يتبدى المثل الأعلى الفلسفي أكثر وضوحاً في تميزه عن التمثيل الحداثي للكاتب الذي يبرر البؤس بوصفه علامة اصطفاء، ويفهم الأدبي في قطيعة مع السلطات السياسية والاقتصادية. لا شيء من ذلك عند فولتير الذي كان غنياً ومُعترفاً به : حريصاً على صيانة ثروته التي كانت ضخمة، فإنه كان يتعاطى المضاربة بالأموال، ونمى في ملكيته بغيرنى نشاطاً صناعياً حقيقياً. لقد كان أيضاً يسعى إلى نيل الحظوة عند العظماء، وكان في فترة معينة مؤرخاً رسمياً للملك يأخذ معاشاً منه. إن هذه الصورة للثروة مُقرنة بمعاشرة الأمراء، تسهم بطبيعة الحال في التمييز الاجتماعي للفيلسوف، وتنزع إلى المزايدة على نور التأثير الذي يعطيه لنفسه باغتباطٍ وبهجة. وتلك الصورة هي أكثر دلالة إلى حد أن اليسر المادي بعيد عن أن يكون الشرط المشترك

(٥٦) انظر Herfert Dieckman م.م ص ٦٢ .

بين رجال الأدب في القرن الثامن عشر : وكما أوضحت أبحاث روبرت دارنتون، تكوّنت في تلك الفترة، بوهيمية أدبية (أدباء متشرّدون) تتألف من كُتّاب فقراء وشاطرين، يتعيّشون من أعمال القلم البسيطة ، إلا أن نشاطهم الدائب سيلعب دوراً حاسماً في نشر فكر الأنوار وتحضير الثورة الفرنسية. ومن دون أن ينتمى إلى البوهيمية حقيقةً، نجد روسو، من جديد في قطيعة مع صورة الفيلسوف تلك: فهو يتيم، من أصل متواضع، يتحاشى المجتمع الراقى والصالونات، ويختار الفقر وهو ما أرغمه على ممارسة عمل النسخ وحكم عليه بالهشاشة المالية. ومن خلال هذه " الموهبة " شارك روسو في تشييد الصورة الرومانسية للكاتب اللعين ، الذي يُنذره مثله الأعلى في النقاء إلى اللاّ فهم العام، وإلى كره المجتمع والعيش في ضنك دائم (٥٧).

وحسب تحديد دوماً رسي للفيلسوف، وتجسيد فولتير له بكيفية مكتملة تقريباً ، فإنه يمكن أن يتميز باعتداله وبوظيفة الضبط التي يعطيها لنفسه : ذلك أن ممارسة العقل تُنير وتُوجه الأهواء سواء كانت فردية أو اجتماعية : فالفيلسوف عدو لكل المبالغات والشطط ولذلك يبحث في كل شيء عن وسط معتدل، معقول ، ينتج عن ذلك، أن الأنوار تعطي لنفسها أيضاً رسالة بيداغوجية مادام هدفها هو التنوير والتثقيف ونشر

(٥٧) انظر: Benôt Mély : Jean-Jacques Rousseau. Un intellectuel en rupture, ed. : Minerve, Paris, 1985.

المعرفة التى تتشيد ، واستخلاص التطبيقات العملية والأخلاقية من تلك المعرفة ، بعيداً من كل تطرف.

انطلاقاً من منظور الاعتدال هذا، علينا أن نعيد تصور فعل الفيلسوف السياسى. لقد مورست نضالية الأنوار بتفضيل قاطع فى الميدان، للكفاح ضد التعصب والتزمت الدينين. وهو كفاح لخصه فولتير، فى حواشى بعض رسائله ، بشعار ظل مشهوراً : " لنسحق السافل " وهو نفسه قد بذل فى هذا الاتجاه، أفضل طاقته السجالية ما جعل التزامه يبدو، فى هذا المجال، الأكثر تصميماً (لنتذكر قضية كالا من بين قضايا أخرى) . إلا أن هذه الفعالية الدعاوية لم تصل قط إلى المطالبة بالإلحاد : فكما أوضحنا آنفاً ، كان فولتير يريد قبل كل شىء محاربة تأثير وظلامية الكنائس القائمة، وتعويضها بدين طبيعى مستتير، ضرورى للحفاظ على النظام الاجتماعى نفس الاعتدال والحرص على النظام يحظيان بالأهمية فى المجال السياسى المحض : أكيد أن الفيلسوف يُقر بأهمية المجتمع المدنى ويحتضن تطلعاته، لكن مطالبه قلماً تبلغ جذرية المقصد الثورى، وفضلاً عن ذلك، فإن الشعب جد غائب عن فكره السياسى الذى يستهدف أساساً، ضم الأرستقراطية والبورجوازية. إن فولتير، وبدرجة أقل ديدرو، يحترمان سلطة الأمراء ؛ وبدلاً من قلب المؤسسات الملكية، كانا يدعوان إلى تحديث سيرها واشتغالها. وهذه هى الوظيفة التى يوعزها إلى الاستبداد المتنور الذى يفترض أن الفيلسوف

يُحصل على مرتبة مستشار الملك (وهو ما حاوله فلوتير لدى فردريك ،
وُديرو لدى كاترين، لكنهما لم يوفقا) .

مرة أخرى نجد أن روسو هنا، في موقف القطيعة : خطاب عن
أصل وأسس اللأ مساواة بين الناس، والعقد الاجتماعي، فكراً سياسياً
جديداً جذرياً، وأشار بوضوح أكثر إلى الحدث الثوري وتوابعه.

هناك، إذن، تباعد بين عمل الفلاسفة السياسى الذى يمكن أن
نُحدده اليوم بالإصلاح المعتدل، وبين التمثيل الحديث للالتزام الذى يبالغ
في قيمة الجذرية السياسية (لهذا السبب يمكن أن نجد مواقف أناتول
فرانس المشايخ جداً لفولتير، كأنها باهتة ومعتدلة) . على أن ما " ينقذ "
الأنوار في المتخيل الجماعى هو أنها مرتبطة بمطلب الحريات المدنية
الأكثر جوهرية. صحيح أن الفلاسفة كانوا من هذه الزاوية معبرين
ممتازين، وكان مطلبهم النوعى لحرية الفكر والتعبير يستجيب لانتظار
أكثر عمومية إلا أن إرادتهم فى أن يمارسوا ، بالأخص، على كل معضلة
عقلانية نقدية قد غدت سلاحاً خطيراً ضد جميع الأحكام المسبقة وضد
كل أشكال الاعتقاد : وفى هذه المسألة كان المشروع الفلسفى يتوفر على
طابع دعاوى ومناضل يعوض كثيراً المظهر المعتدل الذى يمكن أن نمُنحه
اليوم لفاهيمه السياسية لهذا السبب أيضاً يمكن لمشروع معرفى مثل
"الأنسيكلوبيديا " أن يبدو مثل تنويع لعمل عصر الأنوار ومثل حامل
لالتزام أصيل : هو أن الإرادة فى الإحاطة بالمعارف من منظور نقدى

يؤول إلى أن يضع موضع تساؤل أسس مجتمع مبنئٌ على التقليد والعقيدة، ويعطى للقارئ وسائل ليفكر بحرية.

٢- انتصار الكاتب

إن الصعود بالقوة، للفلاسفة في القرن الثامن عشر، يواكب الوعي المنتصر الذي استشعره الكاتب تجاه سلطته وتأثيره. ومثل هذه الظاهرة لا يمكن تفسيرها فقط بقدرة الفلاسفة على صوغ انتصاراتٍ بورجوازية في طور الصعود. إنه يجب أيضاً أن نُرجعها إلى التكوين التدريجي لمؤسسة أدبية مستقلة أكثر فأكثر، أي إلى ظهور نسقٍ لمحافل ومناوِبات تتكفل بالاعتراف بدور الفيلسوف الاجتماعي وتنتشر نفوذه على مستوى، بالأحرى، أوروبي. وقد أجاد ديديي ماسو وصف شروط انبثاق تلك السلطة الجديدة الممنوحة للكاتب (٥٨).

إنها تستند، أولاً، إلى اتساع محسوس للجمهور ناتج عن رغبة شريحة بورجوازية باريسية وإقليمية، في الوصول إلى الحياة الثقافية. فضلاً عن ذلك، وقع انفتاح في الفضاء العمومي (يسميه دومارسي "المجتمع المدني") سرع دوران الأفكار وأضفى على المناقشات الثقافية أهمية غير مسبوقة. وقد استقبل كاتب الأنوار بابتهاج حضور ذلك

Didier Masseau: L' invention de L' intellectuel dans L' Europe du XVII Sié- (٥٨)
cle, 1994, paris, PUF

الجمهور المتقبل والمتعطش إلى المعلومات. لكنه في الآن نفسه، له تمثيل تجريدي : ذلك أن العقل الذي يتماهى معه نشاط الفيلسوف والذي يلجأ إليه ليفهم أراءه، ينزع، فعلاً، إلى توحيد ذلك الجمهور وإضفاء الكونية عليه. وكان الجمهور يحمل في تلك الفترة اسم الرأي : إنه يبدو مثل كيان غائم بالأحرى، غير أنه نورد فعل ، أى قادر على أن تستميله حجج الفلسفة، وإذن قابل لأن يوجه ويُقاد. وبواسطة الرأي، يمكن للفيلسوف وجمهوره أن يلتقيا عبر نفس الإحساس بالمساهمة في التاريخ الجارى.

رابطة بين الكاتب والجمهور، عرفت المطبعة تقدماً قوياً : فعدد النصوص المطبوعة فى ازدياد، وبدأ من منطق المركزة الرأس مالية، تكوين مجموعات ناشرين مهمة قادرة على توزيع الأعمال الفكرية والأدبية على الصعيد الأوروبى ، وعلى تخطى ممنوعات الرقابة. وبالفعل، فإن الرقابة استمرت قائمة سواء على الصعيد الملكى أو الدينى ، إلا أنها بدلاً من تعطيل النشاط، أسهمت فى ظهور نوع من الوعى بالوجود الجماعى عند الكتاب : ذلك أن السِّتِراتِيجات المستعملة لتجنب مفعول الرقابة (اللجوء إلى طبعات سرية أو فى الخارج)، وأهمية تزوير الطبعات، أدّى إلى تنظيم شبكات موازية للإنتاج والتوزيع ، من خلالها اكتسب الأدب استقلالاً معيناً فى الاشتغال. يضاف إلى ذلك ، أن المصاعب والممنوعات التى اصطدم بها الفيلسوف ، أصبحت ، من بعض الجوانب علامة

اصطفاءٍ واعتراف بين الكتاب الزملاء الذين يتعرضون جديعهم لنفس ملاحظات الرقابة .من ناحية أخرى، انتظم حوار سرى بين السلطة والفلاسفة الذين كانوا يستفيدون أحياناً ، من الحماية الضمنية للأوساط الرسمية (لنتذكر الدور الذى لعبه مدير مكتبة مألزيرب فى نشر الأنسيكلوبيديا).

وأخيراً، فإن عشيرة الفلاسفة ، على رغم انقساماتها ومنافساتها، كانت تتبادل الاعتراف وتلتقى من خلال مجموعة فضاءات للتبادل : فإلى جانب الصالونات والمقاهى، كانت الأكاديميات سواء منها الباريسية أو الإقليمية أو الملحقه بعواصم أوروبية كبرى، تستقبل الفلاسفة وتسهل المناقشة ودوران الأفكار ، خالقاً بذلك مجموعات من التضامات والتواطؤات على غرار ما يوجد أيضاً فى أروقة الماسونيين. وتشتغل تلك الأكاديميات مثل محافل للاعتراف والتكريس، وهو ما يفسر لماذا نفوذ وتأثير فولتير غالباً ما يُقاسان بعدد الأكاديميات الأوروبية التى كان عضواً بها. إلى ذلك، فإن التواصل والتبادلات كثرت، والمعلومات أخذت تدور أكثر فأكثر ومن حسنٍ إلى أحسن : وكثيراً ما كان الفيلسوف يتوفر على شبكة من المخاطبين يكاتبهم بانتظام، ويلتقيهم خلال أسفاره. وفى الأخير، هناك أهمية كلٍ من الإعلام ونوق الجمهور المتسع أكثر فأكثر ، تجاه " اللُغَط " الفلسفى، ما ساعد على توسيع الصحف وانتشارها عبر

أوروبا : حتى إذا كانت أرقام السُّحب متواضعةً بحسب مقاييسنا اليوم ، فإن الصحف كوَّنت علبةً صدى هائلة لأفكار الأنوار، وهو ما ساعد كذلك في ازدياد وعى الكتاب بقوتهم الافتراضية.

من هذه الزاوية ، يبقى أفضل مثل عن السلطة الإعلامية تقريباً التي مارسها الفلاسفة هو قضية كالا Kalas التي برز فيها فولتير لكونه عباً ، تحديداً تلك المجموعة من الأبدال والتناوبات التي أحاط نفسه بها. والخطوط العامة للقضية معروفة : ففي سنة ١٧٦٢ ، نكل بجان كالا، التاجر البروتستانتي الساكن في مدينة تولوز، لأنه قتل ابنه الذي يُقرُّ الاتهام بأنه كان سيعتق الكاثوليكية. على أن الأب لم يعترف أبداً بجريمته، والحجج التي أدانته ضعيفة، ومستندات الملف ظلت سرية. نتيجة لاتصال عائلة كالا بفولتير الذي وجد في تلك القضية تعبيراً أمثل عن التعصب الديني الذي كان يحاربه (وهذا على رغم أنه لم يكن ينوى الدفاع عن البروتستانتين الذين كان فيهم تعصباً مماثلاً)، فإن فيلسوفنا نظم عمله لإعادة الاعتبار إلى التاجر، وهو ما سيتمُّ سنة ١٧٦٥ وإذا كان التزام فولتير يقوم، ولا شك، على ردِّ فعل انفعالي، فإنه مع ذلك استخدم إستراتيجية جدَّ متناسقة : بدأ فولتير بجمع ملف، يساعده في ذلك دالمبير ، ثم قاس ردود فعل ممثلي السلطة والشخصيات المؤثرة قبل أن يُطلق حملته الخاصة. وعندئذ كتب، باسم أقارب كالا، سلسلة من النصوص السجالية حاول فيها أن يُظهر براءة التاجر المنكَّل به، وأن

يطالب بعلنية الأدلة . بالتوازي، عبأ شبكة مراسليه، مُزوِّداً لهم بالأخبار إلى أن انحلت عقدة القضية. ونجاح مثل هذه الحملة التي تُقارن ، أحياناً، بقضية دريفوس، تدلُّ منذ ذاك على مدى سلطة تدخل الفلاسفة. إن طابعها الإعلامي، على نحوٍ ما، والأبدال التي يستعملها، وصيغ الممارسة ، تستحضر وتستدعي، بطبيعة الحال، التعبئات الثقافية الكبرى لعصرنا. إلا أن اعتبار الفيلسوف مُثقفاً بالمعنى الحديث للكلمة، وبدون تحوُّط، يشكّل اختصاراً ينطوي على مخاطر؛ ويكون من المناسب قبل كل شيء ، أن نُعيد تكوين فعل الفيلسوف داخل نسق الآداب الذي استقبله.

٣- إستتيقا الفيلسوف

إن خلط الفيلسوف بكاتب الأنوار ، كما فعلنا لحدّ الآن، لا يسمح بإيفاء ذلك الوجه الخاص بالقرن الثامن عشر ، كامل حقه في خصوصيته النوعية. في ذلك العهد، كان مجال العلم ومجال الآداب الجميلة، في بداية تمايزهما الواضح. ومقولة " أجناس الآداب جدّ متسعة وتشمل على السواء " العلماء " وممارسي كتابة ذات مقصد إستيتقي أساساً، وفي بعض الحالات القصوى: تستقبل حتى الذين لا يكتبون، لكنهم يمتلكون ثقافة واسعة ومتنوعة. وفي هذه التشكيلة، يحتلّ الفيلسوف مكاناً مركزياً مادام يضطلع بنوع من المصالحة بين هذين المجالين، العلم والآداب ، الذين هما بصدد الانقصال. هكذا يبدو دور الفيلسوف كأنه دور الوساطة بين أنظمة المعرفة والتجربة الإستتيقية،

ولهذا فإنه لا يزال إلى اليوم يمارس جاذبية قوية. ويجب فضلاً عن ذلك، أن نشير إلى أن مقولة الآداب الجميلة تتوفّر على امتداد أكثر اتّساعاً من مقولة الأدب راهناً : فمن الشعر والتراجيديا إلى التدوين التاريخي والمحاولة السياسية ، مروراً بالحكاية والرواية بل والمراسلة، نجد أن الآداب الجميلة تمثل كتلة واسعة تستقبل كل التنوّع الموجود في ما يسميه سارتر "أعمال الفكر".

على هذا النحو، كثيراً ما يبدو الفيلسوف وكأنه متعدّد موضوعات الكتابة، يمرّ بدون صعوبة من جنس تعبيرى إلى آخر حسب احتياجات القضية. بل هنا نجد إحدى الخصائص الأساسية التي يضيفها كوندورسى على الفيلسوف، في كتابه : *مجمل صورة تاريخية لتقدميات الفكر البشرى* : بالنسبة إليه يستولى الفيلسوف " على جميع الأسلحة التي يمكن للتبحر المعرفي والفلسفة والفكر وموهبة الكتابة أن يقدموها للعقل: إنه يأخذ كل الثبرات ويستعمل جميع الأشكال انطلاقاً من المزاح إلى ما يثير الانفعال، ومن التقميش الأكثر علمية وتوسّعاً إلى الرواية أو السّجال الراهن " (٥٩). من التراجيديا ذات الموضوع القديم إلى النصّ السّجالي، ومن الحكاية الغرائبية إلى الرسائل شبه العمومية، يستطيع

(٥٩) نكر هولير في كتاب أشرف عليه:

Denis Hollier: *De La Littérature française*, 1993, prodes.

الفيلسوف، أن يلعب على سلّم متّسع من الأجناس التعبيرية، ونشاطه يمكن في بعض الحالات أن يندرج تقريباً في الصحافة السياسية أو الملتزمة. ونجد هنا تشابهاً جدياً واضح مع ممارسة الكتاب الملتزمين في القرن العشرين. إلا أن تعدّد موضوعات الكتابة في عصر الأنوار هو تعدّد "موفّق" بمعنى أنه يأتي من تلقاء نفسه : ليس الفيلسوف في حاجة إلى أن يطالب بأدبية نصوصه المعتمدة على أفكار كما هو الشأن بالنسبة لسارتر. وبعبارة ثانية، فإن التأكيد الإستتقي المتضمن في تجويد الكتابة ، لا نحسّه متناقضاً مع الرغبة في الإبلاغ والإقناع، أو مع إرادة نقل المعرفة. وإذن لا يوجد في عصر الأنوار وحتى عهد روسو على الأقل، ذلك التعارض بين تعدّي الإبلاغ الأدوات ولزومية الكتابة الأدبية الذي حدّد بارت ، انطلاقاً منه، استحالة التوفيق التام بين المقتضيات الأدبية وضرورات الالتزام. مع ذلك يجب الانتباه إلى أن فيلسوف الأنوار يتطور داخل فضاء من الإمكانيات الأدبية البالغة التراتب والاختلاف عن إمكانياتنا. فقد كان فولتير يعتمد قبل كل شيء، على تراجيدياته وعلى قصيدته الملحمية *La Henriade* لإدراك المجد الأدبي. وفي القرن الثامن عشر كان يُعتبر بمثابة أحد أكبر شعراء عصره. واليوم مع ذلك، يبقى قبل كل شيء بالنسبة إلينا، هو كاتب الحكايات الفلسفية وهو الجنس الذي كان هو نفسه يعتبره جنساً تعبيرياً قاصراً وكان يمارسه كتسلية ومتنفس في الفترات الصعبة. ولذلك يجب أن نسجل بأن "التقدمية

السياسية " لفولتير (مع التحفظ الذي أبديناه عن المعنى الحقيقي لمثل ذلك التمثيل) تتلاءم تماماً مع انخراط بدون تحفظ في الإستيقا الكلاسيكية ومع احترام دقيق لسننها ومواضعاتها. (إننا نعرف جيداً ، من جانب آخر المعنى الثانى للمحافظة الإيديولوجية الذى تفرعت منه اليوم موضوعة الأكاديميزم). وفى الأخير، فإن أصالة الحكاية الفلسفية التى تثير اهتمامنا كثيراً، لا يبدو أنها كانت فى طبيعة اهتمامات فولتير الإستيقية.

إذا انطلقنا من منظور راهن، نجد أن قصص فولتير تقدم بامتياز مجال التزامه الأدبى. على أن هذا الجنس التعبيرى الذى اشتهر بأنه من ابتكاره، قلماً تستعمله الحداثة: فباستثناء أناتول فرانس، قليلاً ما توسل به الكتاب الملتزمون. ويعود سبب ذلك ، بدون شك، إلى أن الرواية منذ القرن التاسع عشر، قد أصبحت هى الجنس السردي المهيمن، وإلى أن مسألة الالتزام قد امتزجت، إلى حد كبير، بالواقعية. مع ذلك، يبقى أن الحكاية الفلسفية لأكثر من صفة، تسائل الفكرة التى يمكن أن نكونها عن الالتزام فى الأدب.

أولاً، لأن الأمر يتعلق بجنس أدبى " هجين " أو " غير صافٍ " (أو إذا شئنا: "مختلط" أو "مزيج"). وبالفعل تجمع الحكاية الفولتيرية القانتازيا والعجيب بالجدى فى الحديث الفلسفى، وهو ما يجعل منها، فى

بعض الجوانب، جنساً جد "بيداغوجي" لكن هذه الخاصية الجوهرية تنطوي، في الواقع على مظهر أكثر عمومية هو القدرة العجيبة لهذا النمط من المحكى على إدماج واستيعاب كثرة من الاتجاهات الأدبية، بدون أن يخضع إلى مقتضيات المصادقية التي أصبحت تشرط الرواية منذ تلك الفترة: فالى جانب العناصر السحرية للحكاية التقليدية نجد أن نصوصاً مثل كانديد أو سليم النية تضيف عناصر واقعية أو هي قابلة للوقوع (مثل زلزال لشبونة أو ساحة قصر فيرساي التي زارها الشاب هيرون) وهي عناصر تنتمي إلى الرواية التي كانت آنذاك في عزّ نموها. كذلك، فإن العجيب يفسح المجال أحياناً لجنس الأوتوبيا (لنتذكر إلدورادو في كانديد) أو يستقبل الفرائبية الاستشرافية الرائجة آنذاك، ومن منظور أكثر روائية، تستعير الحكاية الفولتيرية أحياناً أسلوب محكى السفر Micromégas أو أسلوب الرواية الحساسة (سليم النية)، أو تستبق أسلوب رواية التعلم (كانديد)، وأخيراً، نجد أن الجدّي الفلسفي يستحث باستمرار من خلال عناصر هزلية، تعمل طوراً ضمن سجل الباروديا، وطوراً تستعير السخرية الاجتماعية. يتبين إذن، أن الحكاية الفولتيرية هي جنس يقدم للكاتب حرية كبرى للمناورة، ويتيح له أن يلعب على كل السجلات المتاحة. إنه ببنيته المزيج، الهجين، يبدو بالأخص كوسيلة في يد الفيلسوف ليدون في قلب الشكل ذاته الحرية التي هو هنا بطلها.

وهناك مظهر جوهري آخر للحكاية الفولتيرية يتمثل في نمط البطل الذي يمسرحه ولعبة التلقُّظ التي يقترحها وكما يدل على ذلك كفاية اسماً كانديد و Ingénu، فإن البطل الفولتيري يقدم الطابع المفارق لأن يكون المرء ساذجاً يراقب فرجة العالم بدون حكم مسبق. وهذه الخاصية التي وجدت من قبل عند فرس مونتيسكيو، ليست لها نفس وظيفة سذاجة مونتالت باسكال : ففي مجتمع يتوفر على فضاء عمومي في مثل نشاط واطلاع فضاء القرن الثامن عشر، يكون للسذاجة وعدم المهارة عند الشخصية الروائية تأثير يتمثل في تعليق الأحكام المسبقة وإيجاد تباعد تجاه حقائق اجتماعية أو أخلاقية مألوفة عند القارئ : فمن خلال الكلام 'من الداخل' يتعلق الأمر بالتظاهر بالكلام "من الخارج"، أي انطلاقاً من موقف برأني لا يضمن عدم التحيز فقط، بل وأيضاً وبالأخص، كونية الحكم على الأشياء. والتأثير الانتقادي لمثل هذه الوضعة بديهي ويتكشف عن فعالية هائلة. وهذا فضلاً عن أن السارد يستخدم بوفرة وجهات نظر يتيحها له علمه بكل شيء: إنه كثيراً ما يتدخل في المحكي، ويستطيع في بعض اللحظات أن يتبنى وجهة نظر البطل أو إحدى الشخصيات ، مستعملاً هذه التنويعات لاستثارة تأثيرات السخرية المميزة للحكاية الفولتيرية : تفاوت واهن بين الأحداث والخطاب الدائر حولها، وبين ما يعتقد السارد وما يقوله أو يجعل شخصياته تقوله، فتتحو السخرية إلى أن نشعرنا بأراء الكاتب من دون أن تعبر عنها علانية. ولهذا السبب

تكون علامة تواطؤ بين الكاتب وقارئه (الذى هو قادر على فكّ سنن السخرية)، وتكون مؤشراً على حرية وارتياح. من ثم تدل السخرية على تفوق : هو تفوق الفكر النقدي على وثوقية التفكير فى مستواه الأول . لهذه الأسباب السخرية هى بامتياز النهج الذى يتماهى معه فولتير: إنها، فى آن، سلاحه الثقافى الأكثر فعالية، ومראה القيم التى هى قيمة (الفكر الانتقادي، الحرية، رفض الوثوقية، وأيضاً سهولة الفكر والخطاب والرغبة فى اقتسام السنن الراقية لمجتمع متحضّر).

بهذا، بل وخارج أحاديثها الفلسفية النوعية (رفض تفاؤل ليبنز فى كانديد، ومسألة العناية الربانية فى زاديك، وأسطورة المتوحش الطيب فى سليم النية، الخ...) تشير الحكايات الفلسفية إلى "سعادة" كاتب عصر الأنوار، وإلى حرية الكتابة التى هى حرّيته، والقدرة التّليغية التى تضيفها على نفسها. يوجد هنا اغتباط لا يسع الحداثة سوى أن تتامله بحنين لأن الكتابة معها قد فقدت "براعتها" كما فقد الكاتب ثقته فى دوره. لأجل ذلك، يبدو ديدرو فى جاك القدرى ومفارقة حول الممثل، أو روسو فى سيرته الذاتية أكثر قرباً من الحساسية الحداثيّة : فبِكيفية جدّ مختلفة عند كل واحد منهما، ينزع الشكل إلى اتخاذ كثافة تُحرم الكتابة من البراءة الاغتباطية، المبتهجة، التى كانت لا تزال تتوفر عليها عند فولتير إن وعى الفيلسوف الطيّب ينكسر فى نفس الوقت الذى يفرض الأدب نفسه عليه بوصفه معضلةً وليس كبديهيّة. عندئذ يلتزم الكاتب

بـعـلاـقـة صـعـبـة مـع المـجـتـمـع الـذـى سـتـشـكـل الأيـام التـالـيـة لـلـثـورـة الـفـرنـسـيـة
أـزـمـتـه الأـوـلى الـكـبـرى.

الفصل التاسع الأدب بعد مرحلة الرعب

إن الثورة الفرنسية هي سلية عصر الأنوار. وهذه العبارة، على رغم أنها غدت مُستهلكة، فهي مع ذلك ملائمة كلما تعلق الأمر بتوضيح أن عمل الفلاسفة النقدي قد مهد الحدث الثوري وذلك بتقويض الأسس اللاهوتية - السياسية للملكية المطلقة ومواصلته الدعوة إلى الحريات المدنية البورجوازية. لهذا السبب، فعلاً، توصلت الأنوار إلى شكل من التحقق سنة ١٧٨٩، إذ تجسّد عدد من مطالبها السياسية بانتصار في إعلان حقوق الإنسان والمواطن أو في الدستور المدني للإكليروس. ومن خلال رمز دفن فولتير و روسو في مقبرة العظماء (البانتيون) ، انتهى عصر الفلاسفة في غمرة التآليه الثوري، وهو زعزعة سياسية كبرى

يطيب للكثيرين. بعيداً، الاعتقاد بأنها نتاج السلطة والتأثير اللذين اكتسبتهما الآداب في الحياة الاجتماعية واللذين لا سابقة لهما.

إلا أن هذا الانتصار الكبير للأنوار، لا يترك مجالاً للمفارقة في ما يتصل بتأثيراته أولاً، لأن الثورة لم يخض غمارها الفلاسفة : ففولتير وروسو توفيا سنة ١٧٧٨، وديدرو سنة ١٧٨٤، والقرن الثامن عشر فقد وجوهه الكبيرة العام ١٧٨٩ فضلاً عن ذلك فإن فكر الأنوار، وقد بلغ دورته في السبعينات ١٧٧٠، أخذ يتنوع ويكشف الثورات والتناقضات التي تسكنه : فكانت حمياً الحساسية تبدو أحياناً ، مناقضة لممارسة العقل : فمادية البارون دولباش تنافس وتجاوز تأليهية فولتير، لتؤول على السواء إلى إلحادية مناضلة وفكر الإيديولوجيين. وفي بعض الأحيان يقود البحث عن المعرفة المميز لنهاية القرن، إلى الإغراء الإشراقي... وإذا كان الفكر السياسي نفسه، يطالب بالحرية الأساسية والمساواة القضائية فإنه يتردد في أن يمنحها ل "رعايا" أول "مواطنين" ، وفي اللحظة التي انطلقت السيرورة الثورية بلغ فكر الأنوار بذلك، نمواً أقصى تتطابق معه طريقة في التفجر كانت بادية في الأنسكلويديا، وهي جد بعيدة عن التركيب العاقل الذي طرحه فولتير.

في هذا السياق، لم يكن سوى الإيديولوجيين مهياً للمساهمة بنشاط وفعالية في الثورة: فهم ورثة مباشرين لكونديلاك، ومتأثرون أيضاً بدولباش أو هيلفيتيس، ومن ثم فإنهم (كوندورسي، دونو، سبيس، كبانى،

وَمَنْ عَلَى شَاكِلَتِهِمْ) قد لعبوا دوراً مهماً خلال بدايات الثورة قبل أن يُطاردوا في فترة الرعب. ثم إنهم ظهروا من جديد فيما بعد، في عهد حكومة المديرين والقُنصلية (كان دوستوت دوتراسى عضواً في لجنة التحقيق العمومى)، فأخذوا بوصفهم مُناصرين لثورة معتدلة، يعملون على تنظيم جديد من خلال سلسلة إصلاحات مهمة في مجال التربية (فتح مدارس عادية أو معاهد) ومجال الصحة العمومية. وقد غدوا اليوم مُفكرين منسيين بينما كان عملهم هو عمل المربين وناشرى الدعاية الثورية. ومنذ سنة ١٧٩٤، عرضوا أفكارهم فى العُشارية الفلسفية، الأدبية والسياسية، حيث نصبوا أنفسهم للدفاع عن تَعَقُّلٍ مُتَقَشَّفٍ غالباً، وعن أسلوب يميل إلى الكلاسيكية : مع هؤلاء الإيديولوجيين، تمكَّن فكر الأنوار من أن يستثمر فى المثل الأعلى الجمهورى، إذ أنهم كانوا يمثلون أحد وجوهه الأساسية وهو وجه الأستاذ (البروفسور).

وتقدم حالة الإيديولوجيين جيداً، التباس الثورة فى علاقتها بالأنوار : فقد كانت الأولى تُعلن انتماعها إلى الثانية، بينما لم تكن لدى الفلاسفة نية ثورية ولم يلعب ورثتهم المباشرون فى أحداث ١٧٨٩، سوى دورٍ من الدرجة الثانية. أكثر من ذلك، يبلوغها إلى إزالة الملكية وقتل الملك ودكتاتورية لجنة الإنقاذ العمومية - وإن الرعب - فإن الثورة ابتعدت بكيفية مّا، عن الأنوار وأفكار الفلاسفة السياسية : ذلك أن الحدث الثورى، فى جذر يته نفسها، قد جاوز جسارات فولتير المعتدلة، وحمل

رؤية للتاريخ مصنوعة من القطيعة وقلب الأوضاع، وهي رؤية لم تكن الأنوار تعرفها وكما سنبين ذلك لاحقاً ، هناك فى الثورة الفرنسية شيء يجعلها مُبالغةً بالقياس إلى إرث الفلاسفة، ويحولها على الأقل، إلى ظاهرة لا يمكن اختزالها أو التفكير فيها فى نظر ذلك الإرث.

١- صدمة الرعب

من وجهة نظر أدبية محض، تكون مفارقة الثورة أكثر وضوحاً: كيف لا ندرك أن هذا الحدث المؤسس الذى مهدت له بعمق واستتارته "الأجناس الأدبية" ، لا يُفصح فى الآن نفسه، أى مكان للأدب؟ ومن المعروف الشائع، أن الثورة - ثم الإمبراطورية من زاوية أخرى - لم تكونا فترة أدبية مزدهرة. إلا أنه يتوجب، بدون شك، أن ندقق وجهة النظر النمطية هذه (فالتحولات التى تمت ما بين ١٧٨٩ و ١٨١٥ فى مجال التمثيل الأدبى هى تحولات مُتخفية، لكنها تكتسى أهمية جوهرية)، ذلك أنه سيكون من المفيد أن نعاين إلى أى حد كان مكان الأدب فى قلب الحدث الثورى مكاناً إشكالياً. فعلاً، لأى شيء تصلح الكتابة فى اللحظة التى يهتز ويتغير كل شيء؟ وأى نور يمكن للكاتب أن يلعبه فى تلك الظروف الخاضعة للاستعجال والفعل العاجل؟ مع قيام الثورة، فإن بداهة الوظيفة التى يُعطىها الفيلسوف لنفسه، هى التى تتلاشى وترغم فى آخر الأمر، الكاتب على التساؤل عن معنى مشروعه.

وهذه العلاقة الصراعية بين الأدب والحدث الثورى تزداد حدة خاصة فى تلك الفترة التى سيطرَ فيها فنُّ الخطابة والمسرح : فعلى جميع المستويات بدت الثورة وكأنها فرحة هائلة الأبعاد ولحظة تاريخية تتكفل هى نفسها بالإخراج الخاص بها، من خلال أشكال تواصل مُفرقة فى التشريك الاجتماعى، ومتوفرة على فعالية مباشرة (الصحافة من بين أشكال أخرى). وقد اكتسب الكلام أو الخطاب، فى تلك السنوات قوة فائتة وغير مسبقة : ففى نفس الوقت الذى كانت فيه اللفظوية الثورية تبتدع ما كان ربما هو أول لغةٍ مُتخشبة (فى التاريخ)، أصبح كلام الفرجة سلاحاً وأداة تقود إلى المقصلة. فالكلمات شُحنت بِثقل ومسؤولية لم تكن لها قط من قبل: " ممارسة اللغة، آنئذٍ مرتبطة، كما لم يحدث قط فى التاريخ، بالدم المراق " (٦٠). ذلك أن الثقة الزائفة التى كان كاتب الأنوار يُضفيها على اللغة، قد وجدت نفسها هنا، مُخطأة بالقوة الملموسة، المرعبة، للكلام الإرهابى. لا عجب إذن ، إذا كانت سنة ١٧٨٩ - وأكثر منها سنة ١٧٩٣ - قد أثارت زعزعة فى النظام الأدبى: فالثورة قد قتلتُ الآداب الجميلة ومأسستُ الأدب، على أن ذلك اقترن بِتفاوت زمنى محسوس سجله شانوبريان:

" إن الأدب المعبر عن العهد الجديد لم يسدْ إلا بعد أربعين أو

(٦٠) أنظر رولان بارت: "الدرجة الصفر للكتابة" ١٩٩٣، ص ١٩ .

خمسين سنة على الزمن الذي كان فيه هو لغتهم الخاصة. وخلال ذلك النصف قرن ، لم يكن ذلك الأدب مستعملاً إلا من لدن المعارضة. إنها مدام بوسستال، وبينجامان كونستان، ولوميرسيبي، وبونالد، وأنا في نهاية الأمر، مَنْ تحدثنا، قبل غيرنا، تلك اللغة " (مذكرات ما وراء القبر ، الجزء IIIX)

إن ما يعلنه شاتويريان، هنا، في رضى عن الذات، هي بطبيعة الحال "الثورة الرومانسية" التي هي نوع من ردة الفعل على الثورة الفرنسية. لكن يجب أن نسجل أولاً ما يلي: قبل أن تتمخض عن الرومانسية، وضعت الثورة حداً لـ "سعادة" الكتاب ، وأدخلت الأدب إلى نظام وجود جدٍ إشكالي ، قياساً إلى السياسة. ومن هذه الزاوية، يمكن تأويل الرعب على أنه اللحظة الحاسمة لتلك الزعزعة. إنه الوجه المظلم والصفيق للثورة ويندرج ضمن الجزء المستعصى على الشرح: كيف، بالفعل، أمكن لمبادئ ١٧٨٩ الكريمة أن تنتج حمّامات الدّم لسنة ١٧٩٣؟ كيف بالأخص، نفكر في العلاقة بين تلك اللحظتين المتعارضتين تماماً؟ هل كانت الثورة تحمل الرعب في ثناياها؟ وإذا كانت الثورة سلبية الأنوار فهل هذه الأخيرة مسؤولة عن الرعب؟

مثل هذه التساؤلات طُرحت مباشرة بعد الثورة. لكن، كان لابد من انتظار فيكتور هيجو وروايته **ثلاثة وتسعون**، لنرى الأدب يستولى على ذلك الحدث الضخم. لقد نُشرت تلك الرواية سنة ١٨٧٤، إبان صدمة

كومونة باريس، فكانت بتفسيها الملحمي وكتابتها للتاريخ بطريقة لا يعرفها إلا قلة من الكتاب ، تدشيناً لتفكير سيمر عبره كثير من الكتاب الملتزمين فيما بعد: أناتول فرانس سيعود إلى الثورة في روايته " الآلهة عطاش "، وسيكتب رومان رولان جداريةً مسرحية طويلة عن الثورة الفرنسية. ونجد بارت يتوقف ملياً، في كتابه الدرجة الصفر للكتابة، عند لغة رواية ثلاثة وتسعون، معتبراً إياها أحد أنماط الكتابة الأكثر صفاءً الخ.....هكذا.. أصبحت فتنة الرعب التي هي نصيب الظل لكل ثورة، حدثاً حداثياً إدراكه مشوبٌ إلى حد كبير بالاستيهام : يبدو الرعب وكأنه التئمة الضرورية والوحشية لعقلية الثورة: إنه لحظة من النفقة الخالصة والهدم المجاني، والوجه المعتم للحفل الثوري. ولا شك أن الرعب بذلك يمثل مرآة داخلها يتأمل الكاتب صورته الخاصة : فالأدب الحديث، في أكثر مظاهره حدةً، يعتبر نفسه وكأنه سلبية إرهابية وإنفاق غير منتج، تبذير ورفض للاندراس ضمن نظام المفيد والعقلي. وحسب المؤسسة التي أعطتها الحداثة للأدب، فإنه لا يستطيع أن يتماهى في النظام السياسي إلا مع الرعب. ولهذا السبب، من دون شك، يكون البطل الثوري عند مالرو، مثلاً هو دائماً إرهابيٌ بدرجةٍ ما. (انظر الفصل IIX).

إذا كانت الحداثة قد أدمجت، هكذا ، الرعب ضمن عدتها المتخيلة، فإن معاصريها ، في المقابل ، لم يستطيعوا أن يمنحوا لأنفسهم ترفاً هذا الافتتان النرجيسي. بالنسبة لهم ، الحدث إلى حد كبير غير قابل للتفكير

ولا للاختزال لأن عبادة العقل قد أفضت بكيفية غير مفهومة إلى الجنون :
ولن يكون هناك خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، سوى
المفكرين السياسيين لما تسميه اليوم أقصى اليسار ، لتبرير ضرورة
الرُعب التاريخية. مع ذلك على رغم أنه غير قابل للاختزال ، وأنه مُبالغ
بالقياس إلى المقصد الثوري، فالرعب يتطلب أن يفسر : إنه، عند
الجمهوريين ورثة الأنوار، انحراف لا يحتمل لفكر الفلاسفة. وبالنسبة
للتوريين المضادين ، هو في المقابل نتاج وحشي إلا أنه متوقع، للعقل
وللأدين. على هذا النحو، تتواجه رؤيتان للعالم يتعذر التصالح بينهما
بخصوص معنى الرعب. مع ذلك ، انطلاقاً من هاتين الرؤيتين ، طوال
فترة ما قبل الرومانسية، ستتبلور الإمكانيات الأدبية المستقبلية وسيصاغ،
بالأخص ، تحديدان للأدب في علاقته بالاجتماعي وبالسياسة.

٢- جيرمين دوستال والأدب الجمهوري

بالنسبة للتوريين الجمهوريين الذين يتموقفون إلى جانب الأنوار ،
الرُعب ينتمي كما قلنا آنفاً، إلى ما لا يقبل التفكير. إنه ، حسب تعبير
جيرمين دوستال " حدثٌ وحشي لا يمكن لشيء منتظم أن يفسره أو أن
يُنتجه " (عن الأدب ، ص ٢٩٩ .) .

ويجب أن نفهم من هذه العبارة، أن لا شيء ضمن مبادئ ١٧٨٩ ،
ولا في فكر الأنوار ، كان ينطوي على إرهاب لجنة الإنقاذ العمومية. إلا

أنه، لإنقاذ الثورة ومكتسباتها الإيجابية يلزم تجنب أحداث ١٧٩٢ لكي لا تستطيع عواقبها الوخيمة إعاقة قيام جمهورية مساواتية وعادلة. وهذا العمل التعزيمي الثقافي ستتولاه بالضبط دوستال منذ سنة ١٨٠٠، في كتابها عن الأدب منظوراً إليه في علائقه بالمؤسسات الاجتماعية، وهو كتاب غنى ومتعدد، هدفه الأول كما يشير إلى ذلك عنوانه، هو أن يحدد العلائق بين الأدب والمجتمع.

إن مدام دوستال، ابنة نيكير، آخر وزير للويس السادس عشر، هي وارثة نقدية للأنوار ولروسو. وهي قريبة في بعض المسائل من الإيديولوجيين، لكنها تختلف عنهم بالتصالح الذي حاولت أن تقيمه بين امتيازات العقل ومكتسبات الحساسية. لهذا يصح القول بأنها كانت تعلن عن مجيء الرومانسية : إنها أحد الكتاب الذين يبدو الانتقال الأدبي عندهم بين القرنين IV و XIX أكثر وضوحاً. مع ذلك، فإن كتابها عن الأدب لا يعتبر طريقة لإعلان برنامج ما قبل الرومانسية (وهذا ما سيحققه أكثر كتابها من ألمانيا) بل هو تأمل في ما يجب أن يكونه الأدب في علائقه بالأنوار ومجابهته للحدث الثوري. من وجهة النظر هذه، فإن جواب مدام دوستال هو بلا التباس : فإذا كان الأدب الفلسفي قد أوحى بثورة ١٧٨٩، فإنه غير مسؤول إطلاقاً عن الرعب. على العكس، هذا الأخير هو انحراف كَرِهٍ عن المبادئ الأصلية للثورة التي وقعت بين أيدي مَنْ لهم عقول خَشنة، غير مُتنورة كثيراً وتحركها أهواء عنيفة وفكر نسقي

، وهو ما يفسر سبب انحرافها بعبارة أخرى ، ليس الأدب مقترباً للرعب ،
: على العكس هذا الأخير وقع بالضبط نتيجة غياب الأدب والكتاب الذين
كانوا سيوجهونه.

ويُستحسن أن نسجل التطوعية التي كانت وراء مسعى مدام
دوستال : ففي حركة التعزيم والتَّجنب التي أشرنا إليها سابقاً ، تكون
وظيفة الأدب هي أن "يستقطب" ويسترجع ويتجاوز صدمة الرعب، ومن
ثم تكوين برنامج يشبه بياناً من أجل أدب جمهوري. ذلك أنه، إذا كان
في الأدب ... بدون شك كتاباً ذا أوجه متعددة ويؤشر على بدايات الأدب
المقارن، من بين ما يؤشر عليه (لنتذكر التمييز الشهير بين آداب
الشمال والجنوب) ، فإنه قبل كل شيء كتاب يسعى إلى تحديد وظيفة
الأدب الاجتماعية، ويقترح من ثم عدداً من الحدوس المنهجية بالغة الحدة.
لذلك فإن مدام دوستال تفترض وجود تجانس بين النسق السياسي
والأشكال الأدبية المتبعة : في الفترات الاستبدادية ، يكون الأدب منصرفاً
إلى الأجناس التزيينية والتأثيثية ، أو نحو مضاربات العلم التجريدية، لأن
هذه الممارسات لا تهدد السلطة. وفي الفترات الأكثر ليبرالية، تُعاین
الناقدة انبعاث الفلسفة الذي تربطه بالحرية. نستنتج من ذلك الدور
الاجتماعي الذي تزيد جيرمين دوستال أن تُوليه للأدب في النظام
الجمهوري.

ينبغي، مع ذلك، أن ندقق القول بأنه إذا كانت تستعمل مصطلح

"أدب" بإطمئنان - وهو المصطلح الذي كان القرن الثامن عشر يعرض عن استعماله - فإنها لا تُعطيه المعنى الذي نعطيه نحن له : ذلك أن مدام دوستال في نفس اتجاه قرن الأنوار ، تمتلك رؤية جدّ شاملة للأدب تعتبرها " في دلالتها الأكثر اتساعاً أي أنها تنطوي على الكتابات الفلسفية وأعمال المخيلة وكل ما يتصل أخيراً بممارسة الفكر في الكتابات باستثناء العلوم الفيزيقية " (عن الأدب... ص ٦٦).

بالنسبة لجرمين دوستال، منافسة كوندورسييه، الصيرورة الاجتماعية والصيرورة الأدبية مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً بسبب قانون "قابلية الكمال" التاريخي للفكر البشري. وهذا يعني أن لديها إيماناً لا يتزعزع بالتقدم ، يجعل من الضروري تطور النسق السياسي نحو مؤسسات جمهورية وديمقراطية. وهو يعني كذلك، أن على الأدب الذي هو من حيث التحديد، المجال الذي تظهر فيه هذه التقدّمات الفكرية، أن يواكب بل وأن يوجّه هذا التقدّم السياسي. بعبارة ثانية، يجب على رجل الآداب أن يتحول إلى كاتب - مواطن (وهو تعريف متطرف للالتزام).

إلاً أننا نلاحظ، مع ذلك أن الرعب ، من هذا المنظور يظل مُتأبياً على التفسير : فإذا كانت الثورة هي الظهور الصارخ لقانون التقدم، فإن سنوات الإرهاب اليعقوبي تشكّل تقهقراً يُكسّر الخطيّة المنتظمة والمستمرة التي يُضيفها مذهب قابلية الكمال على الصيرورة التاريخية، بكيفية مثالية.

إن على الأدب الجمهورى إذن الذى تدعو إليه مدام دوستال، أن يعيد رَبطَ خيوط التقدم المقطوعة. ولهذا يجب على هذا الأدب أن يكون قبل كل شيء، فاضلاً (عليه أيضاً أن يستهدف المجد والحرية والسعادة). ولا شك أن مفهوم دوستال للأدبى، يقدم أخلاقيةً يصعب قبولها اليوم، لكنه، أحياناً، يحدث تأكيداتٍ لا تلبث أن تستدعى المواقف السارترية " إنه ليس من حق أى شاعر، مهما تكن موهبته، أن يستخرج تأثيراً ترجيحياً من موقف قد يتقبل مبدئياً ما ليس أخلاقياً " (عن الأدب... ص ٦٨ - وهذا قول يُقارن بعبارة سارتر التالية : " لكن ما من أحد سيفترض لحظة واحدة أن بالإمكان كتابة رواية جيدة فى مدح معاداة السامية "، ما الأدب؟ ص ٧٠). بالمثل، ويتفرع عن هذا الطابع المبدئى للأدب المواطنى الذى ارتأته دوستال، نجد ضرورة الجدوى : " كان رجل فكر يقول : السعادة حالة جدية. ويمكننا أن نقول نفس الشيء عن الحرية " (عن الأدب... ص. ٢١١). فى مجتمع مُتمدّن أكثر فأكثر، يقدم مؤسسات سياسية مكتملة أكثر فأكثر، سيكون الهزلى والضحك مشطوبين حتماً من الأدب، لأنهما لا يمكن أن تتم ممارستهما إيجابياً إلا ضد رذائل وعيوب مجتمع غير كامل. إنه يجب أن نفهم أن الأدب الجمهورى يمثل تدريباً على الزهد والتقشف يلزم الكاتب بأن يتخلى عن الممارسات القديمة. ليس فقط أن مدام دوستال ترفض تفاهات الأدب الأرستقراطى، بل إن عليها أيضاً وبنوع من النوستالجيا، أن تعرض عن النوق وعن نباهة الفكر، كما كان نظام الحكم القديم يفهمهما : فى

مجتمع ديمقراطى فإن نباهة الفكر التى هى حكر على صفوة أرستقراطية مرتبطة بتقاليد طويلة الأمد ، لا يمكن أيضاً أن تُقتسم ، ويتحتم إذن ، التخلّى عنها . بالمثل ، فإن هذا الأدب الذى ينفتح على جمهور واسع ، عليه أن يحمى نفسه من الابتذال ، وهو مصطلح تطالب دوستال بأبوتها له ، وتُطلقه على مجموع العواقب الوخيمة (الخشونة ، التبسيط ، الخ.....) لِدمَقْرطة الأدبى.

إن الكاتب - المواطن، كما نرى ، يحتل مكاناً مركزياً وسط الجمهورية : بإعراضه عن الممارسات الأرستقراطية للآداب الجميلة ، يتحتم عليه أيضاً أن يَضْبِط تأثيرات الدَمَقْرطة. نتيجة لذلك ، يكون الكتاب منذورين لتكوين صفوة جديدة قريبة من السلطة السياسية ، لكنها مستقلة عنها ، وتكون مهمتها هى أن تنصح وتقود الحكومة ، وذلك بِضمان احترام المبادئ الجمهورية والحريات المدنية. سيكون إذن الأدب المدنى مُتَعَدِّياً بالضرورة : سيستهدف التربية والتعليم ومراقبة وتوجيه التطور الاجتماعى.

كيف لا نعتزف بأن مفهوم الأدب هذا، يبدو لنا اليوم مُخَيِّباً للظن ، فضلاً عن أن التاريخ قد أظهر خطاه ؟ لقد نمت الحداثة مفهوماً آخر للأدبى ، وما يبدو هنا أن دوستال تعلن عن قيامه إنما كأنها تُسى الظن بالأدب البورجوازى والوعظى الذى سيزدهر فى عهد لويس فيليب خلال قيام ملكية الوسط - العادل. غير أنه لا يقل صحةً عن ذلك ، أن البرنامج

الأدبي المرسوم في عن الأدب، يُقدم عدداً من الثغرات أو المصاعب التي هي مثل نقط عمياء تُقرأ من خلالها بطريقة لا شعورية تقريباً ، رؤية أخرى للأدب هي أكثر حداثة.

إن الصعوبة المركزية التي يتمفصل حولها كتاب عن الأدب ...، هي التمييز الذي تنجزه مدام دوستال بين أدب " الفكر " وأدب " المخيلة ". فالأولى من هاتين المقولتين تشمل عملياً ، ما يمكن أن نسميه فلسفة أو أدب أفكار : والثانية الأقل تحديداً ، يبدو أنها تجمع تحت تسمية أعمال المخيلة، كل ما نسميه إجمالاً الأدب : شعر ، رواية ، مسرح. يمكن أن نفكر على هذا النحو ، بأن دوستال تستبق - بدون أن تريد ذلك حقيقةً - التعريف الحديث للأدب. يجب مع ذلك، القول بأن الناقدة ترفض تماماً التفرقة بين فكر ومخيلة : فالأدب الذي تعنيه يجب أن يكون سليل العقل إلاً عليه ليدرك غايته ، أن يتحدث أيضاً إلى القلب ويفسح المجال للإحساس ، بحيث يستطيع أن ينتج ما نسميه ناقدتنا " مخيلة - فيلسوف ".

إلا أننا بمجرد ما نربط هذا التمييز بين فكر و مخيلة ، بمذهب التقدم الذي يحمل بناءً التصور عند دوستال ، نجد أنفسنا مضطرين للاعتراف بوجود هوة بينهما :

" لقد ميزت في كتابي، بعناية بين ما ينتمي إلى فنون المخيلة وما ينتسب إلى الفلسفة . وقد قلت بأن تلك الفنون لم تكن أبداً متوفرة على

كمالٍ غير محدد ؛ بينما لا نستطيع التنبؤ بالحد الذي سيتوقف عنده الفكر " (عن الأدب ، ص ٥٨) .

وتضيف : " لقد حاولت أن أصف السير البطيء ولكن المستمر للفكر البشرى فى مجال الفلسفة ، وكذلك نجاحاته السريعة لكن المتقطعة فى مجال الفنون " (م . س ، ص ٦٥)

نظرتان للتاريخ ، إذن ، تتجابهان هنا فالفلسفة تتصف بتقدم بطيء إلا أنه مضمون خطئ وغير منتهٍ احتمالاً : ولا شك أن تفضيل ناقدتنا هو لهذا الأدب الذى يجسّد بكيفية رائعة المثل الأعلى المريح لقابلية الكمال المستمرة التى تدافع عنها فى المجال الثقافى والسياسى . فى حين يبدو أدب المخيلة الذى يعنى لدينا الأدب بمعنى الكلمة ، خاضعاً لتقدمٍ سديمى ومحدد ، يبدو أن مدام دوستال تقول إنه لا يجب أن نُعول عليه . ومع ذلك نُسجل كمؤشر دالّ ، كون هذه الزمنية الأدبية المحض تلتقى بكيفية غريبة ، الزمنية الثورية والرعب ، مادام " من طبيعة الثورة أن توقف لبضع سنوات ، تقدّمات الأنوار ، وأن تعطىها فيما بعد اندفاعاً جديدة " (م . س ، ، 299) كل شىء يتم ، هنا ، كما لو أن النص سينتهى بأن يظهر رغماً عنه ، اللأ مفكّر الذى يؤسّسه : فالثورة والرعب قد غيرا بكيفية نهائية النظام الأدبى ، والمستقبل إنما هو لأدب المخيلة ذاك الذى ، بدون أن تطلّقه ، لا تجسر دوستال على أن تتق فيه وتتمنى لو أن الفلسفة "تراقبه" . هكذا ، فإن الرومانسية وأكثر منها الحداثة ، تتخيلان بين

سطور نصّ هدفه بالأحرى إجلاء إمكانية قيامهما .

ماذا نفعل ، منذ ذاك ، بهذا المثل الأعلى لأدب مدنى وجمهورى هو امتداد صالح وجدى لعصر الأنوار؟ وماذا نفعل أيضاً بفيلسوف - مواطن ، ضامن وحارس للتقدم الاجتماعى والسياسى حسب تعبير مدام دوستال ؟ لا شىء ، ولا شك ، سوى أننا نسجل ما يلى : إن الدور الذى تريده دوستال للفيلسوف والكاتب ، يعلن ربما عن دور لنمط اجتماعى آخر ، ستكرسه الجمهورية III : وهو دور الأستاذ ، عمود النظام ، ضامن مبادئه والدأعية لها وللقيم الأساسية ، وهو الشخصية التى ، مع ذلك ، سيسخر أدب بكامله من فكره الجاد ، وطبيعته الدؤوب . بتمحيصنا للنص ، على هذا النحو ، يمكن القول بأن عن الأدب... هو بمعنى ما ، ولا إرادياً ، كتاب رؤى مرتين : إنه يعلن عن الفصل الحداثى بين الأدب والفلسفة (أدب الأفكار) ، ويجدد ، عكسياً ، الأدوار الاجتماعية للكاتب وللاستاذ الجمهورى . إنهما دوران منفصلان ومتمايزان ستعمل نهاية القرن XIX على إعادة تمفصلهما من خلال وجه المثقف الذى لن تكون وظيفته بعد هى مرافقة الحكومة وتنويرها ، بل مناهضتها والانتفاض ضدها باعتباره سلطة أخلاقية مستقلة . من نفس المنظور ، سيكون من المفيد أيضاً أن نبين كيف أن من الأدب... بعد مائة وخمسين سنة على صدوره ، يقدم تشابهات مع ما الأدب؟ الذى كتب هو أيضاً تحت تأثير ثورة ونكسة إيديولوجية من لدن كاتب سعى أيضاً على

تجسيد وجه شمولي للكاتب - الفيلسوف، الوجه نفسه الذي كانت جيرمان دوستال تعلن ضمناً عن اختفائه.

٣- الثورة المضادة وميلاد الشاعر

مقابل الجمهوريين الحريصين على إنقاذ مكتسبات ١٧٨٩ الأساسية ، انتصب منذ بداية القرن التاسع عشر ، فكر مضاد للثورة. ويعود أصل هذا الأخير إلى التيار المعادي للفلسفة الذي انتشر منذ انطلاق الأنسيكلوبيديا ، إلا أنه وجد نفسه ممهوراً بحدّة متفاقمة عقب أيام الرعب. وضمن هذه الحركة الواسعة للأفكار ، اشتهرت أسماء لويس دويونالد، جوزيف دوميستر، بيير سيمون بالانش ، لاموني (الذي سيتطور نحو الكاثوليكية الاجتماعية والديمقراطية التي ستجعله يشارك في ثورة ١٨٤٨) ، وأخيراً فرانسوا روني دوشاتوبريان الذي سيكون في مجال الأدب ، الممثل الأكثر لعاناً للثورة المضادة ، مع بقائه مستعصياً على أن يُحتزل في ذلك التيار الفكري الذي كان يتجاوزه من كل ناحية.

بالنسبة للثوريين المضادين، فإن الأنوار والثورة والرعب جميعها تُكونُ كلا لا يتجزأ : ذلك أن تجاوزات ١٧٩٣ كانت مندرجة في عبادة العقل وفي المادية الملحدة للأنوار. منذ ذاك ، فإن ردّة الفعل هذه ضدّ فظائع الثورة وانحرافاتهما كانت تريد أن تناهض عمقياً بناء الفلاسفة الثقافي : برفضها لطابع الأنوار العقلي ولتفأولية التقدّم ، دافعت الثورة

المضادة عن إعادة الاعتبار لـ " الأحكام المسبقة " (إيمان ، دين ، اعتقاد ، الخ...) وأرادت العودة إلى تقاليد النظام القديم ، وبذلك تُسجل تفضيلاً واضحاً للقرن السابع عشر على القرن الثامن عشر ، ومن ناحية أكثر تحديداً ، تمّ نقد حادّ لصورة رجل الآداب أو الفيلسوف كما كان يتطلع أن يكون مشرعاً اجتماعياً (وهي صورة نجدها أيضاً عند مدام دوستال) ، مفترضاً أن " الأدب هو تعبير عن المجتمع " يتحدث بونالد ، منساقاً لحقده المضاد للثورة، عن اختفاء الآداب الجميلة: " إذا كان على الآداب والفنون أن تفسد الناس، وتضيع المجتمع، فإنه يتوجب إبادة الآداب والفنون (٦١) ومع تعذر الوصول إلى هذا التصور المتطرف، نجد بونالد نفسه يقترح وضع الأدب تحت الوصاية من خلال فرض رقابة صارمة.

إن الفكر المضاد للثورة هو، من هذه الناحية، فكر رجعي لا جدال في ذلك، لكن يجب أيضاً التنبيه إلى أنه يحمل داخله على ما في ذلك من مفارقة، عدداً من التجديدات الحاسمة، قد أوضح بينيشو كل أهميتها من أجل " قيام سلطة روحية، لائكية في فرنسا الحديثة " (٦٢) وهناك عدّة تفسيرات لذلك، وأكثرها بساطةً ، تفسير ظرفي : فالمفكرون المضادون للثورة قد تم استقطابهم في الأوساط المهاجرة، ولعبت معرفتهم بالحياة

(٦١) أنظر : : 1973 ; ed. Lort ; 1750 - 1830 : Le Sacre de L ' écrivain Paul Bénichou : paris

(٦٢) م . س .

الأدبية الإنجليزية أو الألمانية ، دوراً مهماً فى نشر الرومانسية بفرنسا .
إلا أن هناك أسباب أخرى أكثر عمقاً ، يجب تقديمها .

فى طليعة تلك الأسباب ، هناك إعادة الاعتبار لصورة الشاعر ،
ضدّاً على رجل الآداب فى القرن : IIIIX فالفلاسفة وهم منقادون
لرغبتهم الجامحة للعقلانية النقدية، قد أهملوا الحساسية الشعرية التى
هى الضمان للأدب الحقيقى الوحيد. والشعر، مفصلاً عن العلوم، يصبح
عند الثوار المضادين تعبيراً عن الروح، ويلتحم بالشعور الدينى الذى
يعبر عنه : تغدو صورة الكاتب هى بامتياز صورة " الشاعر المقدس".
وإلى هذا الملمح الأساسى، ينضاف إظهار الشعور : فعلى عكس شعور
الأنوار المتفائل الذى هو انخراط بهيج فى عالم يقدم نفسه كليةً إلى
الإنسان أكثر فأكثر، نجد أن الإحساس المضاد للثورة معتم : نتيجة
لصدمة الرعب، يغدو الإحساس علامةً عن فقدانٍ وعدم رضى مستمر،
وعن رغبة واسعة وغائمة لا شىء يمكن أن يرضيها إن لم يكن الحضور
الإلهى. هكذا تُبتدع صورةٌ هى صورة الشاعر المسيحى الذى ، وهو
يتعلمن مع الرومانسية ، يؤول به الأمر إلى التمثيل الحديث للكاتب
بوصفه فاعلاً للروحانى، أما الإحساس المضاد للثورة، فإنه يفضى إلى
التيّات الحديثة المتصلة بالكآبة المبهمة Spleen والمالينخوليا.

وقد لعب شاتوبريان، عند إقامة تلك العدة الأدبية الجديدة، دوراً
خاصاً : مولوداً سنة ١٧٦٨ ، ومتوفى فى ١٨٤٨ ، عاش كلّ الدّورة التى

تمتدّ من الأنوار إلى الحداثة، وكان اختفاؤه مباشرةً بعد انهيار ملكية يوليوز، رمزاً بطريقة ما، لذلك المسار الرّمزي. إنه وهو الأرستقراطي البروتوني، قد عرف المنفى والهجرة، وكانت الثورة هي المحرك الحاسم لتكوينه الثقافي لأنها صادمة ولا يمكن التنبؤ بمسارها : فمنذ ١٧٩٧ ، نشر شاتوبريان محاولة عن الثورات، باذلاً جهداً للتفكير في معنى مثل ذلك الحدث. إلا أن دخوله الحقيقي إلى عالم الأدب يعود إلى ١٨٠٢ وإلى صدور عبقرية المسيحية حيث دافع عن أطروحة معاكسة تماماً لأطروحة جيرمين دوستال : فمن أجل إصلاح الاستمرار التاريخي لفرنسا، والذي أوقفته الثورة ، يفحص الكتاب بطريقة أكثر شعريةً من ما هي لاهوتية، إضافةً الدين المسيحي الجوهرية والتي يُعيد إليها الكاتب جميع وثبات الحضارة ، بما فيها توسيع الحرية.

إن تزامن نشر عبقرية المسيحية مع توقيع بوناپرت للاتفاق البابوي، جعله يبدو وكأنه كتاب يأتى فى أوانه حين وجدت الثورة فى حكم القنصلية طريقة لإنهائها (بل والرجوع إلى الوراء)، وبحكم طبيعته، فإن ذلك الكتاب يعلن مع ذلك، شيئاً آخر غير الإمبراطورية : إن هذا الكتاب الهجين هو، بالفعل، مقالة تُستدمج مشاهد روائية (أتالا ورونى) مخصصة فى شكل تخيلى لإعادة طرح بعض أطروحات شاتوبريان والتدليل عليها. ومع ذلك، فإن تلك المشاهد الروائية ستنفصل بسرعة عن بقية الكتاب ، يستبعد إذن عن الغرض التدليلى الذى كان

يحملها فتغدو أعمالاً مستقلة ستعتبرها الرومانسية نصوفاً مؤسّسة
وفى هذه المسألة ، أسهم كتاب عبقرية المسيحية خاصة من خلال روني
René ، كثيراً فى الانتقال من الفكر الثورى المضادّ إلى الحساسية
الرومانسية. فعلاً، يعرض شاتوبريان باستمرار ، فى ذلك الكتاب صورة
الشاعر المقدّس، ويمزج فيه الإحساس الدينى بالانفعال الشعري، غير أن
هذا الموقف ملتبس : فكما يجسده روني نموذج البطل الرومانسى
المسكون بالأهواء الغائمة، فإنّ تطابق هذا الفضاء الشاسع الراغب مع
حدس الحضور الإلهي ، لا يستقيم حتى النهاية ضمن رؤية مسيحية
أورثونوكسية : إذ الأمر بالفعل ، يتعلق بمطابقة الله مع الحاجة التي
نستشعرها، وعندئذ يكون الطريق قصيراً إلى الاستغناء بكل بساطة عن
ذلك الحضور الإلهي. وهذا على نحو ما، هو ما سيفعله الجيل
الرومانسى الذى لن يحتفظ من عبقرية المسيحية يسوى روني و أتالا ،
ملحقاً الضرر ، فيما يبدو، بالكاتب نفسه الذى تظاهر بأسفه على ذلك
الانزلاق :

” لو أن روني لا يوجد، فما كنت لأكتبه بعد ؛ ولو كان يوسعنى أن
أثقفه لفعلت. إن أسرة روني - الشعراء ، ورونى - الناثرين قد فرخت :
فلم نعد نسمع سوى عبارات رديئة ومفككة ؛ ولم يعد الأمر يتعلق إلا
بالرياح والعواصف وبكلمات مجهولة معطاة للسحب والليل ” (مذكرات
من وراء القبر، ج IIIIX).

فضلاً عن هذا التقديس لصورة الشاعر - لما كان شاتوبريان
ناثراً على مستوى الشكل ، فيجب اعتبار استعمال هذا المصطلح في
معناه الأكثر اتساعاً بوصفه معارضاً لرجل الآداب أو لفيلسوف الأنوار -
فإن كاتبنا يمتلك رؤية أخرى للتاريخ، ومن ثمّ لوظيفة الكاتب الاجتماعية :
مثل جميع الثوريين المضادين ، يواجه مفارقة إرادة إعادة الاعتبار
لاستمرارية (تقليد النظام القديم) بدون أن يستطيع تجاهل تغيير
الثورة الجذري. وفوراً يعتبر نفسه رجلاً لعالمين ولاستمرارية تاريخية
منكسرة. وفي هذه المسألة، فإن فلسفة شاتوبريان للتاريخ هي بدون شك
أكثر حداثة من فلسفة دوستال : إنها فكر للقطيعة والحدث تستتبع عقلية
تاريخية تقوم على جدلية الاستمرار والقطيعة، التقليد والتغيير. على هذا
النحو، فإن دوراً جديداً أيضاً يعرض نفسه على الكاتب : فالعبقرية عند
مدام دوستال، كانت طريقة ذات طابع تجريدي ومعتدل، " الحسُّ الجيدُّ
مطبّقاً على الأفكار الجديدة " (عن الأدب... ص ٧٠) وبالنسبة
لشاتوبريان، تتجسد العبقرية وتصير هي الشخص الذي يتمكّن من
التقاط الحدث في قوة قطيعته، والذي يتمثّل الجذّة بإدماجها في التقليد،
إنه في أن، من يدرك معنى التاريخ الجماعي ويؤوله قبل وأفضل من
الآخرين. ومنذ ذاك، فإن الشاعر، وكيل الروحاني، يتميز اجتماعياً بقدراته
الرؤيوية والتنبؤية (لنتذكر الاستشهاد بشاتوبريان الذي أوردناه في
الصفحات الأولى لهذا الفصل).

إن هذه الخاصية الأساس للشاعر، تُضفي عليه وظيفة هي، في الآن نفسه، بديهية، وتَضَعه في غير مكانه قياساً على السياسة : مثل أيّ نبيٍّ ، هو بالفعل في عمق زمنه وجد متقدم عنه فلا يفهم ولا يقبل. من هنا نجد عند شاتوبريان بالضرورة علاقة صراعية مع السياسة تقوم على التآرجح المستمر بين " الوحدة والمنبر العام " (مذكرات ما وراء القبر ، ج ٧ ، ص ٣٢٨)، إن العزلة والتوحد الاضطرابيين عند الشاعر الرؤيوي يتعارضان مع رغبته في المشاركة في الحياة العمومية. وإنه لمثير للانتباه أن نعاين إلى أي حد قد اندرج هذا التعارض في عمق حياة شاتوبريان الذي أراد أن يعيش مهنة مزدوجة، أدبية وسياسية : أول الأمر ميزه نابليون، إلا أنه استقال من سفارته الإيطالية بعد مقتل الدوق دانكيان؛ وعندئذ دخل إلى المعارضة ("العزلة") حيث أخذ يدعو إلى إصلاح ملكي. ولما وصل لويس IIIIVX إلى السلطة، أصبح شاتوبريان وزير دولة قبل أن ينشر كتاب الملكية بحسب الميثاق، وهو نصّ تسبّب له في معادة المتطرفين داخل حزبه الذين وجدوا أنه مفرط في الليبرالية: ففقد عندئذ منصبه، مفتتحاً سلسلة من الذهاب والإياب بين العزلة والمنبر العام، ستدوم طوال فترة الاستعراش.

ويعزو شاتوبريان تلك الإخفاقات السياسية المتكررة ، إلى وضعه الاعتباري ككاتب :

الموهبة الأدبية بطبيعة الحال هي الأولى قبل غيرها، لأنها لا تلغى أى ملكة أخرى، وستكون دائماً في هذه البلاد عقبة أمام النجاح السياسى (...) أبداً لن يعترف تبجحنا لرجل، ولو كان عبقرياً باستعدادين، ويملكة أن يتقن جيداً مثل فكرٍ عادٍ أشياء مشتركة " .
(مذكرات ما وراء القبر ، ج IXXX).

ويقول فى مكان آخر :

" أقرُّ على نفسى بوقاحة، باستعدادٍ للأشياء الإيجابية (فى السياسة) بدون أن تكون لدى أدنى الأوهام عن العائق الذى يُعارض فى داخلى نجاحى الكامل. وهذا العائق لا يأتى من ربّة الوحي، إنه يتولد من لامبالاتى تجاه كل شيء " (م.س ، ج IXXX).

إن هذا الاستشهاد المزدوج يعبر جيداً عن تجربة شاتوبريان السياسية فى علاقتها بمفهومه للشاعر. معانياً استحالة أن يقبل، فى فرنسا ما بعد الثورة، بوصفه سياسياً وشاعراً فى الوقت نفسه، فقد اكتشف شاتوبريان بحنقٍ وحسرة أن الأنوار تنزع إلى الانفصال. لكنه فى نفس الوقت، وفى الاستشهاد الثانى، يوحى لنا الكاتب عن طريق النّفى (هذا "لا يأتى من ربّة الوحي") أن فشله يعود إلى كونه تبنّى موقف الشاعر فى عمله السياسى، وأنه نتيجة لذلك أقصى نفسه بنفسه من لعبة " الأشياء الإيجابية " . هكذا، وهو يخلق من نفسه شاعراً ، كأنما

شاتويريان تحقق من أن الأدب يصير متناقضاً مع السلطة : فهذه "اللا" مبالاة تجاه كل شيء " التي يضيفها على نفسه، تطبع وكيل الروحاني أمام العضلات الزمنية. ومجموع حياة شاتويريان المهنية تبدو هكذا موزعة بين خضوعين متضادين : جعل حقوق الشاعر معترفاً بها في السياسة؛ والبرهنة للنفس، مرغماً ، على أن الشاعر لم يعد قادراً على ممارستها. وأفضل برهان ، هو أن شاتويريان فقد آخر منصب له كوزير عند بداية الاستعراش لأنه دافع عن حريات الصحافة والتعبير ضد الرقابة التي كان الشرعيون المتطرفون ينوون إخضاعها لها : بين الكاتب والسياسي، كان عليه اختيار معسكره بطريقة ليس هناك ما هو أوضح منها .

الفصل العاشر فكتور هيجو : الشعر والمنبر

أقامت الفترة الرومانسية علاقةً فريدة - وغير مسبقة بمعنى ما - بين الأدب والسياسة، وبالفعل، امتداداً للتجديد الروحاني المسيحي للثورة المضادة، أضفى الفكر الرومانسي على الكاتب - المأهلي بصورة الشاعر المؤمّل - وظيفةً ونفوذاً مميزين داخل النظام الاجتماعي وذلك بأن جعل منه وكيلاً روحانياً، وبالموازاة، ربطت الرومانسية هذا الدور الاجتماعي النوعي بحضور قوى الكاتب في مجال السياسة، وهذا الاستعداد للتدخل لم يشغل من لدن جميع الرومانسيين، لكنه أتاح لعدد من ممثليها، من لامرتين إلى هيجو، مروراً بجورج صاند، أن يتألقوا بقوة في ساحة الالتزام الزمني، بينما كانت وظيفتهم الكهنوتية تفرض عليهم الابتعاد عن انشغالات من هذا النوع.

وهناك مفارقة أخرى يستحسن تسجيلها وتتمثل في التطور الإيديولوجي للرومانسية. فعلى رغم أن هذه الحركة، منذ بدايتها، تألفت

من مكون ليبرالى مهم (بنجامان كونستان، جيرمين دوستال ثم ستندال فيما بعد) فإن أصلها الأساسى يعود إلى الفكر المضاد للثورة وإلى التيار الملكى. وعلى رغم هذا الأصل المحافظ والرجعى، يجب مع ذلك معاينة أن الاتجاه العام لحركة الرومانسية كان ينزلق باتجاه اليسار وبالاهتمام المتزايد والمعلن بالمسائل الاجتماعية. ووصل هذا التطور أوجه بقيام ثورة ١٨٤٨ : فخلال زمن جد قصير وجد البورجوازيون الليبراليون والعمال أنفسهم متحدين لـ "إنهاء" ثورة ١٧٨٩ وتحقيق ما كان يبدو بمثابة أوتوبيا رومانسية خالصة. ومن فشل هذه المحاولة نشأت الأزمة الأخلاقية المعروفة لدى الكتاب والتي لا سابقة لها (انظر مقدمة الجزء الثالث).

ضمن الكوكبة الرومانسية، يتميز فيكتور هيجو بلا جدال : إنه هو الذى أعطى، بكيفية مآ ، الوزن الكامل لهذه الحركة ، مجسداً حتى المبالغة والكاريكاتير أحياناً ، خصائصها وتناقضاتها الأكثر عمقاً. ولطول عمره (١٨٠٢ - ١٨٨٥) ، فقد وجد نفسه يكمل كل دائرة التطور الرومانسى إلى أن أصبح الوجه البارز للمنفى الجمهورى الذى بواسطته ستقدس رسالة الشاعر الاجتماعية. وهنا أيضاً ، مع ذلك ، نوجد أمام ملمحٍ لتناقضٍ أو مفارقة : فهيجو لم يصبح حقاً هو هيجو، والرومانسية لم تدرك من خلاله تعبيرها الأكثر اكتمالاً (من حيث علاقة السياسة

بالأدب) إلا في نفس اللحظة التي أدان فيها فشل ثورة مستوحاة من الرومانسية (سنة ١٨٤٨) آمال تلك الحركة، وإلا حين أعرض جيل كامل من الكتاب الشباب (بودلير، فلوبيير، لى كونكور) بمرارة عن مجال السياسة ، لأنهم اقتنعوا بأن الأدب لم يعد بإمكانه أن يمارس وظيفة اجتماعية في مستوى السلطة والحرية اللتين كان يُطالب بهما. وفي تلك اللحظة بالذات اكتشف هيجو نفسه وتحول إلى شاعر منتقم ورسول. مؤكداً بثباتٍ عظيمة دور الكاتب وتفوقه.

وفي هذه المسألة ليس هيجو حدثاً : فعنده ليس هناك عدم تلاؤم بين ما كان يسميه "الشعر والمنبر" ، بين الأدب والسياسة. أكثر من ذلك، إذا كان هيجو يظل اليوم هو ذلك الوجه الفاتن، فلأنه ولا شك، نجح في الحفاظ، رغم الصعوبات على دور مزدوج للكاتب : فقد كان قادراً على تأكيد استقلالية الحدث الأدبي مع تصويره متصلاً، في تأنٍ ، اتصالاً مباشراً بالسياسي. بتعبير آخر، المطالبة بالشعر والمنبر معاً ، معناه إعلان اكتفاء الأدب بنفسه، وفي الوقت ذاته تأكيد قدرته على أن يتكون بوصفه خطاباً (سياسياً، اجتماعياً، الخ...) . وهذا التبنى المزدوج لوظيفة الأدب الذي لم يجسده أحد مثماً فعل هيجو تعتبره الحداثة متناقضاً وغير قابل للتحقيق. ولذلك. ، فعلاً، ليس هيجو حدثاً ، وتجربته في الالتزام على روعتها وفتنتها تبدو وكأنها غير قابلة للاستنساخ.

١- من ثورة إلى أخرى

منظوراً إليها باستعراض سريع تبدو تطورات هيجو السياسية مذهشة. وهو نفسه يلخصها كما يلي :

" فى ١٨١٨ كنت ملكياً، وفى ١٨٢٤، ملكياً ليبرالياً؛ وفى ١٨٢٧، ليبرالياً، وفى ١٨٢٨، ليبرالياً - اشتراكياً، وفى ١٨٣٠، ليبرالياً - اشتراكياً - ديمقراطياً، وفى ١٨٤٩، ليبرالياً اشتراكياً ديمقراطياً جمهورياً " (٦٣).

يجب بطبيعة الحال ألا نصدق هذا السرد التاريخى فى حرفيته، إلا إذا كنا نريد الابتسام. فالتصنيفات السياسية التى يقترحها علينا هذا التعداد لا تتطابق مع ما يلائمها فى الواقع وإنما هى فى ذهن هيجو، وتأريخه لمختلف مراحل فكره السياسى تستبق بسهولة تطور الكاتب الحقيقى. وعلى رغم أنه ابنٌ لجنرال الإمبراطورية، فإن فكتور هيجو هو قبل كل شىء من أنصار الشرعية : وقصائده الغنائية الأولى الملكية نالت جوائز منذ سنة ١٨١٩، وأسس فى السنة نفسها صحيفة " المحافظ الأدبى ". وتبعاً لتصريحه المورد آنفاً، فإن هيجو قد تقرب فعلاً من المعارضة الليبرالية حوالى سنة ١٨٢٤؛ وفى عام ١٨٣٠ أعطى تأييده

(٦٣) ذكره بينيشو فى :

Paul Bénichou : Les mages Romantiques ; ed Gallimard : 1988

للكية يوليوز البورجوازية وأبقى على مساندته لها إلى نهاية ذلك النظام :
وخلال تلك الفترة، كان هيجو يخالط الدوق والدوقة دوراليان ، وأحرز على
شارات تمييزية مهمة (انتخب في الأكاديمية سنة ١٨٤١ ، وسمى عيناً
من أعيان فرنسا سنة ١٨٤٥). وابتداءً من ١٨٤٧، انجذب إلى مقترحات
لويس نابليون بونابرت، فدافع عن عودته من المنفى. وخلال ثورة ١٨٤٨،
حاول أن يعلن وصاية دوق دوراليان، قبل أن يسعى إلى انتخابه نائباً
كاثوليكياً محافظاً في الجمعية التشريعية. ولكنه سرعان ما ابتعد عن
اليمين الأكثر تصلباً بعد حملة القمع في كافينياك، وانتقل إلى صفوف
اليسار مع استمراره في مساندة ترشيح لويس نابليون. وبعد أن انتخب
هذا الأخير ، انتقل إلى المعارضة، رافضاً الطبيعة السلطوية والمحافظة
للنظام. وستأكد القطيعة بكيفية نهائية مع حدوث الانقلاب الذي أرغم
هيجو على الحياة السرية ثم المنفى. وانطلاقاً من تلك اللحظة، أصبح
جمهورياً يسارياً كاملاً، وبلغ تطوره السياسى منتهاه.

إن هذا الملخص الخطاطى ل " مهنة " هيجو السياسية، هو ولا شك
شعار رامن للتوجه الإيديولوجى الذى سلكته الرومانسية ما بين ١٨٣٠
و ١٨٤٨ . إلا أنه مع ذلك، يظهر لنا، بخصوص عدة نقط، التباسات أو
تناقضات قد تبدو اليوم مستعصية على التّخّطى: كيف يمكن للمرء فى
سنة ١٨٣٠، أن يكون كاتباً رسمياً للملكية الليبرالية وأن يسهم بكثافة
فى تشييد الأسطورة النابوليونية، وأن يتنبأ فى نوتردام دويارى بانتصار

الديمقراطية الحتمى؟ كذلك، هل يمكن فى ١٨٤٨، أن يكون محافظاً وأن يؤيد عودة لويس نابليون غير المتوقعة، وأن يلقي خطاباً حاداً بعنوان خطاب عن البؤس؟ مثل هذه التشويشات الإيديولوجية، يجب لفهمها، ربطها بالطريقة التى يوضع فيها الشاعر الرومانسى نفسه داخل الفضاء الاجتماعى والسياسى لعصره.

وفى المقام الأول، تجب الإشارة إلى أنه كان على الرومانسيين أن يدبروا إرث أربعين سنة من الزعزعات السياسية : وإذا كان الإغراء الذى يراود الكثيرين هو إعادة تنصيب الملكية، فإن أحداً لم يجهل القطيعة الحاسمة التى كانت تمثلها سنة ١٧٨٩، والانحدار السياسى الحتمى الذى حملته الثورة إلى الأرستقراطية. وفى الوقت نفسه، فإن صعود البورجوازية بالقوة، ووصولها النهائى إلى السلطة سنة ١٨٣٠، هو صعود غير مرضٍ : إذ أن التباعد بين انشغالات البورجوازية المادية والاقتصادية، وبين الأمثلة الرومانسية لرسالة الشاعر الروحية سرعان ما تجلت دفعةً واحدة لعيون " الجيل الكبير ". وهكذا لم تستطع ملكية الوسط العادل أن تلتقى وتُشبع رغبة السمو الإستتقى والأخلاقى المحرك لماسكى الرومانسية التاريخيين. وهذا اللاؤم بين الأدب الرفيع والبورجوازية الذى سيصبح ثيمةً أساسية عند الحداثة، يترجم فى الدرجة الأولى باحتداد الكهنوت الشعري : فالحلقات الرومانسية تتكون على غرار النموذج الدينى، وأعضاؤها يعتبرون أنفسهم وزراء لعبادة

لائكية وحاملين لأعلى القيم ، وهو ما يسهم فى وضعهم خارج أو فوق الطبقات والفئات الاجتماعية.

وكان من شأن هذا الانتماء على نظام مميز، لا يحمل علامة اجتماعية كان من الممكن أن يقود الشاعر، كما هى الحال فى الحداثة ، إلى قطع كل تواصل بين الكهنوت الشعري والانغمار فى الحياة العمومية. وبالنسبة للرومانسيين، وعند هيجو بالأخص، لم يحدث شئ من ذلك ، لأن عدداً من الجسور قد مدت بين الأدب والسياسة. وأحد أهم تلك الجسور يتمثل فى تشييد الأسطورة النابوليونية التى أسهم فيها هيجو بنشاط منذ ١٨٢٧ بكتابته غنائية إلى عمود ساحة فاندوم : فى مواجهة بديل بين الأرستقراطية والبورجوازية اللتين فروعهما غير مرضية أيضاً ، أصبح الإغراء كبيراً بإبراز وجه إلهى يمكن أن يظهر وكأنه انبثاق فرنسا فى مكوناتها المتعددة مع إعلانها من خلال فعلها السياسى، فضلاً عن ذلك ، فإن عبادة الإمبراطور كانت تمثل امتياز إقامة تشابه لم يستطع شاتوبريان نفسه أن يحمى نفسه من الانجرار إليه، بين رسالة الشاعر الروحية ووظيفة نابليون الإلهية فى المجال السياسى، إذ أن هذين الدورين ينظران إلى نفسيهما بتبادل وكأن الواحد معادل للآخر.

يضاف إلى كل ذلك، أنه إذا كان الكاتب الوكيل الروحانى ، يقلت من الوسم الاجتماعى، فإن رسالته تُهيّؤه للتوجه إلى الشعب بوصفه

يجسد روح الأمة الجماعية، والتحدث باسمها. نتيجة لذلك ، يمرّ كاتب مثل هيجو بسهولة من رؤية الشعب - الأمة المؤمّثلة ، إلى اهتمام ملموس بحياة الفئات الاجتماعية: إن هوس هيجو بالبؤس و بالتفكير يأتي من هنا ، ويفسر لماذا كاتب البؤساء وإلى تاريخ منقاه، لم يستطع أن يجد حلاً لتلك المشكلة إلا بممارسة الإحسان المسيحي من منظور الأبوية البورجوازية. وبالفعل ، للرومانسيين رؤية تماهية للاجتماعي، ولا يرون بؤس الفئات الشعبية أولاً هو قابل لمعالجة سياسية محض (ستبدو ضرورتها بعد ١٨٤٨ ، وهو ما يسجل "انطلاق" صراع الطبقات). وعندما أعلن هيجو سنة ١٨٢٤ أنه يتمنى " استبدال المسائل الاجتماعية بالمسائل السياسية "، فإنه لم يفعل أكثر من تدوين علاج اجتماعي للبؤس لا يُدرج المشكلة ضمن نظام سياسة مُتحرّبة : وإذا استعملنا مصطلحات هيجو، فإنه يمكن أن نكون "ليبراليين اشتراكيين ديمقراطيين جمهوريين"، وأن نتمرد ضد البؤس الشعبي وننضم إلى صفوف الكاثوليكين المحافظين، لأنه في حلم التصالح الرومانسي الكبير، المسائل الاجتماعية تعلو الانقسامات السياسية، ما بين ١٨٤٨ و ١٨٥١، ستجعل التجربة هيجو مدركاً أن ذلك الموقف لا يستقيم، إلا أن الشاعر إلى ذلك الحد، سيمكنه الاعتقاد بأن التمثيل الذي يصوره لنفسه عن ذاته ودوره، يضعه خارج الألعاب السياسية والمتحرّبة.

من هذا المنظور، يُطرح سؤال لمعرفة ما هو الدور النوعي الممكن

للأدب ؟ نعرف، فعلاً أن الرومانسية تتميز بمبالغة فى تقييم المثل الأعلى الإستتيقي ، المندمج، كما قلنا وكرّرنا، برسالة ذات نمطٍ دينيٍّ. ومنذ سنة ١٨١٦، ابتدع الفيلسوف فكتور كوزان صيغة "الفن للفن" : وهذا يفترض فى أن ، استقلالية الممارسة الفنية والأدبية وارتقاءها إلى صف مثل أعلى ميتافيزيقي. إلا أن فرادة الرومانسية وقوتها إنما تعودان بالذات إلى كون الامتياز المطلق المعطى للفن - على عكس الحداثة - لا يعتبر أبداً مناقضاً للرسالة الاجتماعية التى يتبنّاها الكاتب. وسيؤكد هيجو، على امتداد مساره المهني، أن تحرُّر الفن (سيرورة استقلاله بالمصطلح السوسيولوجي) هو بالضبط مشابه للتحرر المدني والاجتماعي. بطبيعة الحال، يمكن لمحتوى هذه المشابهة أن يتنوع ويختلف (أحياناً تُقدِّم الرومانسية على أنها المعادل الأدبي لليبرالية السياسية ، وطوراً تتمثل الثورة الرومانسية فى " وضع طاقةٍ حمراء على القاموس ")، لكن دائماً يتم التأكيد على عدم التناقض بين الفن للفن ورسالة الكاتب الاجتماعية. أكثر من ذلك ، فإن هذه الصلة الحميمة بين نظامي الانشغالات، يكرس تفوق الكاتب على السياسيين : " بالنسبة للثورات الاجتماعية، لا تكون الأحزاب سوى عناصر تحضير ؛ وفى اللحظة الموعودة، ينبثق الشاعر ويختم ". ومن هنا تأتى الفكرة الأساس والمركزية عند هيجو، عن أن الالتزام فى الأدب (تقصُّدنا الإبقاء على التباس هذه الصيغة) يعود إلى كهنوت :

" يوجد فى وظيفتى شىء كَهَنوتى : إننى أعوض القضاء والإكليروس. أحكم وهذا ما لم يفعله القضاء ؛ وأفصل عن الدين، وهو ما لم يفعله الرهبان ". (مشروع لمقدمة تاريخ جريمة، ورد فى ديوانه: العقوبات، ص ٢٧).

بِصِفَتِهِ قاضياً وقسيساً فى الآن نفسه، يكون الشاعر الرومانسى، نظراً لسمو رسالته، فوق السياسى الذى يكرس أو يدين عمله بالنسبة للأجيال القادمة.

على هذا النحو، ينتمى الكهنوت الشعرى من ميتافيزيقا الجميل والخير والحقيقة: وهذه القيم الثلاث متواشجة ومنصهرة ، مكرسة للرسالة المزدوجة الجمالية والاجتماعية، عند الشاعر. هذا يعنى أيضاً ، من منظور هيجو، أن باستطاعة الأدب أن يكون خطاباً سياسياً بدون أن يتنكر لنفسه. فى هذه المسألة ، مرةً أخرى ، لا يوجد صراع بين تعدى الخطاب السياسى و لزومية الكتابة الأدبية، وهو الصراع الذى سيطبع إشكالية الالتزام الحداثية. مدركاً من زاوية مصطلحى الشكل والمضمون الكلاسيكيين، فإن هذا الجِدال قد حسمه هيجو باتجاه وجود هوية شاملة حيث يسيطر، مع ذلك، الشكل باعتباره هو ما يُخصص الأدبى " عند الشعراء الكبار، ليس هناك ما هو أكثر تعذراً على الفصل، وأكثر التحاماً وجوهرياً من الفكرة والتعبير عن الفكرة. اقتلوا الشكل فسيكون دائماً أنكم تقتلون الفكرة، تقريباً " (٦٤) .

(٦٤) ذكره بينيشو فى المرجع السابق، ص. ٢٩١.

مثل هذا الموقف تنتج عنه، بطبيعة الحال، إستيقا أدبية. ولا يتسع المجال هنا لاستعراض المسألة في مجملها، إذ أن الرومانسية تبدو من هذه الزاوية، بمثابة حركة جد غنية ومعقدة، مطبوعة بالأخص بحرية كبيرة قياساً إلى المواضع السابقة. وتعرف أيضاً أن أمثلة صورة الشاعر لا تعنى مطلقاً أن الكاتب الرومانسي قد تخلى عن مجموع الأجناس الأدبية . على العكس، ما هو ملحوظ في هذا المنظور هو الكيفية التي لعبَ بها كاتب مثل هيجو تهجين الأجناس وخط النغمات والأساليب وتنويع السجلات التعبيرية التي كانت رهن إشارته. وهذه الممارسة للتهجين تسهم تماماً في الالتزام كما تُحدده رسالة الشاعر الروحية والاجتماعية.

هكذا قدر هيجو، لفترة من الزمن ، أن المسرح هو المكان الذي يجب أن تتحقق فيه رسالته كاملة : في نفس اتجاه الثورة الفرنسية، أراد أن يجعل من الخشبة وسيلة لتربية الجماهير، غير انه يرجوعه إلى تقاليد العصور الوسطى، أخذ ينظر إلى المسرح على أنه أيضاً مكان للانصهار مع الجمهور ووسيلة ليقاسمه انفعالاً شبه مقدس ، وهو ما يجعل منه نوعاً من المعبد أو الكنيسة اللأئكية حيث يتوجب نشر رسالة أكثر روحانية مما هي سياسية بالمعنى الدقيق. وإنه لذو دلالة أن يكون القانون الإستيقى للدراما الهيجولية هو " نقيض الأطروحة الشهير للفروتيسك والسامي" : وما يتم التعبير عنه هنا هو، في آنٍ ، رؤية معينة للطبيعة

البشرية مصنوعة من السّفالة والعظمة ، إلا أنه كذلك السّجل المضاعف (الزمني والروحي) الذي تعبر من خلاله وظيفة الشاعر الرومانسى عز نفسها .

وعلى مستوى آخر من الأفكار تكون الرواية الهيجولية (من نوتردام نويارى إلى ثلاثة وتسعون، مروراً ب البؤساء) هى أيضاً إطار للعديد من التسويات الإستتيعية : الاستيحاء الملحمى يُجاور داخلها الواقعية، والاستطرادات ذات الطابع الخطابى (الفلسفى، الأخلاقى، السياسى) يوقف بانتظام السرد، والمحكى التاريخى والتخيل يتجاوران بخفة : فعلاً، يلزم أكثر من الجرأة (ثقة ثابتة فى قدرات الأدب) لكى يسمح الكاتب لنفسه، كما يفعل هيجو فى ثلاثة وتسعون، بأن يدخل إلى جانب روبسبير، ودانون، ومارا، فاعلاً رابعاً، تخيلياً محضاً يحمل اسم سيموردان.... إن اللاّ تجانس الروائى الهيجولى هو عنصر جوهري بالنسبة للدور الاجتماعى الذى ينسبه الشاعر لنفسه، ويبرهن على أنه فى العصر الرومانسى ، ليس فقط مذهب الفن للفن كان مقصياً عن الالتزام، بل إنه بالأخص، لا يعادل مطلقاً صفاءً إستتيعياً.

٢- زمن الأوتوبيات

إن الطريقة التى تصور بها الرومانسيون الكهنوت الشعري وتدوين الشاعر فى حياة "المدينة" ، ليست ظاهرة مقتصرة على المجال

الأدبي بالمعنى الضيق للكلمة. وكما أوضح بول بينيشو في كتابه زمن الأنبياء (٦٥) ، فإن العقيدة الرومانسية لا تفترق عن ازدهار تعدد المذاهب الفلسفية – السياسية التي تميز تلك الفترة. والفكرة السامية التي يكونها كاتب مثل هيجو عن رسالته، إنما تتدرج، فعلاً ضمن كون من الخطابات الاجتماعية والسياسية التي تُفسح المجال أمام تبشير الشاعر الرومانسي وتُطلق دعوته من جديد.

بطبيعة الحال، فإن مذاهب العصر الرومانسي تلك، هي عديدة ومتنوعة. ويمكن لمصادر استيعابها أن تتنوع وكذلك المقترحات التي تُقدمها . إنها ليست كلها من طبيعة واحدة؛ وقد حرص بول بينيشو بالأخص على التمييز بين ما ينتسب إلى الأوتوبيا، وما يرتبط في تلك الخطابات بالفكر " الإنساني "، ويظل مع ذلك أن جميع تلك المذاهب تقسم سلسلة من النقاط المشتركة (والتي نجدها أيضاً في الأدب الرومانسي)، النقطة الأولى هي ما يسميه بينيشو " داء المستقبل " : فالثورة ، هي تُطرح بالعالم القديم، قد أوقفت الاستمرارية التاريخية. وتعاقب الأنظمة السياسية ورقصاتها التي أعقبت ذلك، قد أبرزت إلى أي حدّ لم يعد التاريخ يملك الاستقرار الذي كان يتوفر عليه من قبل. لقد فقدت الصيرورة التاريخية قابليتها للتوقع المطمئنة، وبدا المستقبل معتماً

Paul Benichon: Le temps des prophetes,; ed. Gallimard; 1977. (٦٥)

وغير مؤكد فأضحى، إذن، مصدر قلق : كل ذلك الأدب المذهبي سعى منذ
ذاك، إلى تجنب ذلك القلق والبلبلّة من خلال رسم تصميمات للمستقبل.
يُضاف إلى ذلك، كون جميع معطيات التجربة يتحتم أن تمفصل من
جديد : كيف بالفعل تتمّ ملائمة الإيمان بالتقدم؟ وكيف تكون إرادة
المستقبل نتاج اختيار بشري حرٍّ وإحساساً بحتمية تاريخية تلقى بثقلها
على ذلك المستقبل (وهو صراع يعبر عن نفسه في الجدل حول الحرية
والعناية الإلهية)؟

والملمح الآخر الأساسى الذى يجمع كلّ تلك الخطابات (والذى
هو مرتبط مع ذلك بالملمح السابق)، هو ما ميّزه مارك أنجينو على أنه "
الداء الاجتماعى "

إن جميع هذه المذاهب تأخذ، بالفعل، حجم القطائع والانقسامات
التي تضر مجتمع ما بعد الثورة. حتى إذا كان خطاب " صراع الطبقات
" لم يوجد بعد بمعناه آنذاك، فإن هذه العضلة هي التي كان يواجهها
الطُوبويون والمفكرون الميَّالون إلى الاشتراكية من خلال بحثهم، داخل
تنظيمات جديدة للمدينة، عن علاجات لإنشقاكات الجسد الاجتماعى التي
بدأت تفرض نفسها عليهم. هنا أيضاً، يتحتم تشغيل مصالحات ثقافية
صعبة : فمعظم هؤلاء المذهبيين يظلون تابعين لرؤية تامة في ما يخص
الاجتماعى، وعلى أساسها يتوجب مطلقاً على المجتمع أن يستمر في
تكوين كلّ عضوى. هذه الرغبة في الوحدة ليس فقط تريد تجاهل

انقسامات الجسم الاجتماعى الظاهرة أكثر فأكثر ؛ بل إنها تطرح أيضاً مسألة مكان ووظيفة الفرد داخل الجماعة : لمعالجة الداء الاجتماعى يكون من المفردى فعلاً تصور صيغة للتنظيم جد صارمة ومضبوطة إلى حد أن الحرية الفردية تكون فيها معلقة بمصالح الجماعة.

من الطبيعى أن جميع تلك المذاهب تختلف كثيراً من حيث التفاصيل. والتيار الأولى الذى هو نفسه فى منتهى التعدد ، هو تيار الطوبويين الذى تمثله شخصيتان أساسيتان هما سان - سيمون و فورى. وتتفرد التيارات الطوبوية بإرادتها التشميلية والنسقية (مجموع الحقائق الإنسانية والاجتماعية مندمج داخل كل ملتحم) وبوثوقيتها : إنها تمثل، بصفة عامة، طابعاً علمياً مزعوماً يعطى لخلاصاتها وحلولها المقترحة، مظهر حقائق مرغمة. إلا أن جميع هذه المذاهب مُخرقة بكثافة من لدن عمل التخيل والمخيلة، وغالباً ما تحلم بالاجتماعى وتبتكره أكثر مما تُحلله. هناك، إذن، بُعدٌ من الإيمان والاعتقاد داخل الأوتوبيات هو الذى يفسر لماذا تنمو غالباً مثل الطوائف أو الكنائس ، برهبانها وأوفياءها لكن كذلك بانشقاقاتنا وبدعها.

بالنسبة لسان - سيمون، يجب على مجتمع المستقبل أن ينتظم حول صناعيين، أى مُنتجين (أو مَنْ يملكون وسائل الإنتاج)، وعلى البنية الاجتماعية المثلى أن تؤول إلى حذف جميع أشكال الطفيلية (ابتداءً من أرسقراطى العهد القديم وإلى الطفيلية الأكثر حداثة عند الموظف).

والثقة التي يضعها سان سيمون في قدرة الاقتصاد على تنظيم مدينة المستقبل تنظيمًا متناسقًا ، هي نابعة من الاعتقاد : بالنسبة له، على جميع الناس أن يسهموا في زيادة الرفاه الجماعي ويتم الاتفاق على أساس مبدأ الحب الأخوي الذي يستتبع أن الأخلاق والمقتضيات الاقتصادية تلتقيان وتتلازمان، وعند فوريي، نجد أن البعد التخيلي والعلمي المزعوم هو أكثر بروزاً : إنه يحلم بمجمع تُنظمه قاعدة العشائر الصغيرة المكتفية بذاتها (المشارك Les Phalanstères = تجمعات إنتاجية يعيش فيها العمال عيشة مشتركة) وتكون هي نفسها مبنية على مبدأ الانسجام. كان فوريي يريد، فعلاً، تطبيق الفيزيكا النيوتنية على الأخلاق واستخلاص قوانين الجذب والتنافر التي تُتيح التنبؤ بالارتباطات والتشاركات المثلى بين الأفراد على أساس الملازمة بين الأهواء أو الملامح المهيمنة.

إلى جانب هذه الأوتوبيات، يلح بول بينيشو على التيار الإنساني والتشاركي الذي ليس له الطابع الوثوقي للمذاهب الطوبوية. والغاية العامة لهذا التيار هو إحداث " دين للإنسانية " قادر على توجيه الصيرورة الاجتماعية وضمان الحق في الحرية الفردية. وفي هذا الجانب، تتقدم "الإنسانية" قبل كل شيء وكأنها محاولة مصالحة واسعة، روحانية، ذات طابع أقل سلطوية وإرغاماً من الأوتوبيات. إلا أن عمق الفكر الإنساني يظل مع ذلك ، لأمد طويل ناشطاً وسيتحول، من خلال

ابتذاله، نحو الحركات المتشاركة أو الاشتراكية. ويظل أحد مظاهر الإنسانية الأكثر فائدة، الوظيفة التي يوليها للكاتب : صحيح أن سان سيمون و فورى كانا يعطيان الكاتب مكاناً محدداً داخل نسقها، لكنه كان يظل مندرجاً إلى حد كبير فى مستوى وظيفة أداتية . وعلى العكس، يُعطى الفكر الإنسانوى للكاتب استقلالية وأهمية غير مسبوقتين ، وذلك بأن يجعل منه الفاعل الأساس فى انبثاق دين الإنسانية المرغوب فيه. بعبارة ثانية، نجد هنا اعترافاً بالوظيفة الكهنوتية التى يسندها الشاعر الرومانسى لنفسه؛ وهذا التوافق فى النظرة يُفسر الجاذبية التى تمارسها الإنسانية على عدد مهم من الكُتاب، انطلاقاً من ميشليه ووصولاً إلى فكتور هيغو .

بصفةٍ أوسع، تجب الإشارة إلى ان الغليان الثقافى والابتكار المذهبى، يُسَعِفَانِ على دَوْرَانِ مهمّ للأفكار الاجتماعية والسياسية من خلال الحقل الأدبى، وهو ما يؤول إلى تأويل جدّ قوىٍ للنوعين من الانشغالين. أحد الأمثلة الأكثر إثارة عن هذه الظاهرة ، هو حالة أوجين سو وروايته غوامض باريس (المنشورة ابتداء من ١٨٤٢) . فكما أوضح أومبرتو إيكو (٦٦)، فإن كتابة هذه الرواية الشعبية الطويلة التى ظهرتُ مسلسلة فى صحافة واسعة الانتشار، قد اقترنت بتحول سياسى حقيقى

Umberts Ees : Le Superman au surhomme ; ed. Grasset ; 1993 (٦٦)

للكاتب الذي انتقل من التائق الأرستقراطي إلى الاشتراكية الصادقة والمهمة. في البدء ، كان اختيار رواية مركزة على الشعب يعتمد في جزئه الأكبر عند سو على مقتضى تجارى يتمثل في استغلال غرائبية حضيض المجتمع الكريهة، والجاذبية العكرة التي تمارسها على الجمهور. إلا أن ما له دلالة، هو كون الكاتب وقد لاحظ أن قراءه الشعبيين قد تعرفوا على أنفسهم في الرواية المسلسلة ، سرعان ما غير منظوره : لقد ضاعف مظهر روايته الميلودرامى على نحو أكثر وضوحاً ببعدٍ سياسى قوى، من خلاله اقترح الكاتب برنامجاً حقيقياً للإصلاحات الاجتماعية (على أن أوجين سو سينتهى به الأمر إلى الترشح للانتخابات وسيجد نفسه مرغماً على المنفى خلال حكم الإمبراطورية الثانية). بالتأكيد، تعج غوامض باريس بالالتباسات الإيديولوجية، وتترك التقدم الاجتماعى من زاوية أبوية وتسلطية، وتعطى للإنسان الأعلى الوظيفة الربانية للملك المستنير.... الخ. إلا أنه مع ذلك ، نجد أن تضخم الخطاب السياسى فى الأدب الأكثر ابتذالاً ، مُضافاً عند الكاتب إلى الوعى بمسؤولية اجتماعية، يؤشران على رسوخ الأدب المذهبى فى الفترة الرومانسية، وهو الرسوخ الذى استحضرناه وأوضحنا قدرته على " تلويث " الأدب برمته ، حتى الأكثر بُغداً ، ظاهرياً ، عن الكهنوت الشعرى للكتاب الرومانسيين الكبار. وهنا أيضاً ملمح مهم لتلك الفترة، هو قابلية نفوذ الأدب إلى جميع الخطابات التى تُحيط به.

٣- التَّأْلِيهِ الهيجولى

لقد سبق القول بأن هيجو كان فى قلب الفورة الثقافية التى طبعت الفترة الرومانسية. يبقى مع ذلك مثيراً أن نُعاين، كما فعلنا، أن كاتبنا لم يحقق ذاته بكيفية مكتملة إلا بعد ١٨٤٨، أى بعد فشل ثورة أوقف بطريقة ما ، الاندفاعَ الإنسانيَ للرومانسية وفرض على الكتاب قطيعةً مع السياسى هى التى ستؤسس الشرط الأدبى الحداثى. وقد تمَّ تحوُّل هيجو إلى المذهب الجمهورى اليسارى ما بين ١٨٤٨ و ١٨٥١ وعلى الصعيد السياسى المحض، يتعلق الأمر بدون جدال، بانعطافةٍ كبيرة. لكنَّ إرجاع هذا التطور الجذرى إلى المفهوم الذى كان هيجو يحدده لرسالته ككاتب، يجعله يبدو أكثر بمثابة تعميق، وحتى نقول ما نعتقده، فإنه يبدو تأليهاً : فمعارضة هيجو لنابليون ؟ التى عُوِّب عليها بالمنفى، كانت فعلاً، بالنسبة للشاعر تجربةً تطهيريةً بمعنى الكلمة. ذلك أن الأساس القوى وصواب الرسالة العليا التى نَسَبَها هيجو لنفسه، قد تأكدا من خلال "الاستشهاد" الذى كَابَدَه. لقد وجد المنفى الجمهورى، المعزول فوق جزيرة كيرنيزى، فى محنته التمييز الفريد الذى كرَّسه بصفته كاتباً. وكون هذا التطهير للوظيفة الشعرية كان مُشابهاً للجذرية الإيدلوجية ، لا يجب أن يُدهشنا : فمن خلال معارضة النظام الإمبراطورى والمطالبة الجمهورية والاشتراكية استطاع هيجو أن يحقق كليةً كَهْنُوتَهُ : إنه سيصبح منذ تلك اللحظة، شاعراً مُنتقماً ورؤيواً، يشهد المنفى على طابعه الرُّسولى وترمز عزلته إلى الاستقلالية التى اكتسبها بوساطة الأدب.

هناك إشارات كثيرة تشهد على أنه فى المنفى أصبح هيجو هو ذاته، أى أنه توصل إلى أن يتطابق مع صورة الشاعر المؤمثلة التى كونها من قبل : فى تلك الفترة أرخى لحيته أو استسلم لتجارب استحضر الأرواح حيث كان يدخل فى تواصل مع وجوه التاريخ الكبرى، الخ... وهذه التفاصيل التى تسهل السخرية منها ، ليست خالية من المعنى : إنها تشير بوضوح كافٍ إلى أن هيجو فى كيرنيزى قد التقى شخصيته ، وإلى أن الرجل انصهر مع الشاعر، وهو ما يمثل بدون شك، التكريس الأقصى الذى كان بإمكان الكاتب الرومانسى أن يطمح إليه.

من تلك الفترة المباركة على ما فى ذلك من مفارقة، خرج ديوانه العقوبات *Les châtiments* ويتعلق الأمر، ولا شك، بآخر مجموعة شعرية كبرى يمكن أن ننعتها عن حق بـ " ملتزمة " . سنجد بالتأكيد، فيما بعد، شعراء مناضلين، لكن وَحْدَه الشعر المقاوم أثناء الحرب العالمية الثانية سيتمكن، ربما، من إدراك مثل هذه الجودة الشعرية فى الالتزام أى ربط علاقة جد حميمة مع المقتضى الشعرى الخالص وضرورات الالتزام. لقد كتبت العقوبات فى غمرة انقلاب ٢ ديسمبر وما تلاها من قمع. ومنذ ١٨٥٢، نشرت فى بر وكسيل ، إلا أن الديوان لن يُنشر فى صيفته الكاملة إلا بعد سقوط الإمبراطورية الثانية حين كانت باريس لا تزال محاصرة من لدن الألمان وقد كان نجاح الديوان عاجلاً ومدوياً : وهناك حكاية مثيرة ولكنها ذات دلالة، وهى أن هيجو ظل طوال الحصار، يتلقى

الطلبات لإنجاز قراءات عمومية للعقوبات ، الغرض منها جمع أموال
لشراء مدافع سيطلق عليها اسم عقاب وفكتور هيجو ، وهو تكريس
فريد لأدب المعركة.

إن النغمة السائدة في الديوان هي بداهة، نغمة السخط : فهيجو
يفضح فظائع الانقلاب وعار أولئك - لويس نابليون بطبيعة الحال، وأيضاً
السياسيين والجيش والإكليروس - الذين نظموا وساندوه ؛ ويدعو إلى
الانتقام منهم. وهناك عنصر كاشف وهو أن العقوبات، أرفقت منذ البدء،
بمساجلة هجائية عنوانها نابليون الصغير : وهنا تقوم صلة جد واضحة
بين الوظيفة التصليحية والتكفيرية التي يسندها هيجو إلى الشعر، وبين
المميزات الخاصة (السخط الأخلاقي ، الفضح الكوني، الهجوم
الشخصي القَدَح ، الخ) لجنس تعبيرى يمثل بامتياز، أدب المعركة. ومثل
هذه العدة الشعرية والهجائية السجالية لن تتوافر في بداية ذلك القرن
XIX إلا عند شارل بيغي.

تنقسم العقوبات إلى سبعة كتب عناوينها تسخر بقلبها للمعنى من
طبيعة النظام والتي تهاجمها (المجتمع تم إنقاذه ، النظام مُستتب،
الأسرة مصلوحة، الدين مُعجَّد، السلطة مقدسة، الاستقرار مضمون،
المنقنون سيهريون). إلا أن هذا التقسيم للديوان لا ينظم حقيقة
المضمون : ففي جميع القصائد نجد نفس السخط والدعوة إلى الانتقام.
وإذا كان الديوان ، منذ ذاك، ينجو من التكرار، فذلك راجع أساساً إلى

تنوع النغمات والأجناس التعبيرية التي يستعملها : أحياناً يستخدم هيجو السخرية اللاذعة، وطوراً ينتقل إلى الملحمة (إنه ألف أسطورة القرون خلال منفاه). وبعض النصوص تحمل صراحة عنوان " أغنيات " : وفي البعض الآخر يهيمن الإيحاء المأسوي. إن مثل هذه الحذاقة التقنية (التي سنجدتها أيضاً في تنوع النظم) تخدم ، ولا شك، هدف هيجو : إنها تُتيح له أن يستعمل جميع السجلات انطلاقاً من القدر ووصولاً إلى المبالغة، مروراً بالأكيفوريا والحوار أو المحكى الواقعي المنظوم. في بعض اللحظات، تتحقق الفعالية من خلال قطائع في النبذة حيث تكثف استعارة وتلخص مجموع الحديث. هكذا يقول عن نابليون ؟:

«عندئذ جاء مكسراً من الفجور والعين كامدة

متسللاً وملامحه مُمتقعة

سارق الليل هذا ، أوقد قنديله

تحت شمس أوستيرليز» (العقوبات ، ج III ، ص ٦١).

وفي لحظات أخرى، تتزاوج الواقعية الوصفية بكثافة لا يسمح بها

سوى الشعر :

«الموتى مبتورون ، مفرومون ، مسحوقون بالمدافع

وسط ذلك الحقل الذي يملؤه القبر بسره الغامض

كانوا مدفونين ورأسهم خارج الأرض
ذلك الرجل نفسه جعلهم فى هذه الوضعة
ولم يخف من كل تلك الجباه الثلجة
كانوا هناك ، دامين ، باردين ، أفواههم منفرجة
الوجه نحو السماء وهم مُصَفَّرُونَ داخل العشب الأخضر
مرعين إذ ننظر إليهم فى هدوئهم
مبقورين ، مشجوجين والوجه مسوط
بعوسج يضطرب على هبات ربح الغسق . . . العقويات ،
ج ٧ ، ص ٦٤ .

على أن تنوع الوسائل الشعرية المشار إليه، لا يحول مطلقاً دون
أن يندرج الديوان ضمن مرجعية واضحة ومتناسقة : ليس فقط أن هيجو
يهاجم بالاسم فاعلى الانقلاب ويستحضر الأحداث التاريخية، بل إنه
يؤرخ كذلك كل واحدة من تلك القصائد دون أن يوافق التأريخ منهجياً
لحظة الكتابة وإنما يطابق بالأحرى، التاريخ الذى كان يجب أن تكتب فيه
القصيدة لتظهر حقيقة وكأنها رد فعل عاجل على الحدث الذى تتكفل به،
وأخيراً، فقد أضاف هيجو فى طبعة سنة ١٨٧٠، سلسلة من الإشارات
تستعيد بعضاً من خطبه السياسية سنة ١٨٥١ : وهى طريقة للتأكيد من

جديد على أن الشعر والمنبر يسيران جنباً إلى جنب.

الخاصية الكبرى الأخيرة لـ العقويات، هي الصوغ الثيماتىكى
الثابت لرسالة الشاعر المقدسة بوصفه مُنتقماً ورؤيواً :

والمبعد واقف على الساحل الرملى

متأملاً النجمة والموجة

ومثل أولئك الذين نسمعهم فى الحلم

سيتكلم عالياً داخل العتمة العقويات ج ٧ ص ٧٢ .

أكثر من مسرحة ذاته الخاصة، لا يكف هيجو عن أن يضع فوق
الخشبة الوظيفة شبه الدينية التى ينوى الاصطلاح بها. وعلى هذا النحو،
نجد كل الديوان مخترقاً بتناص توراتى بالغ الرُسوخ. ولنفس الغاية،
يسائل الشاعر سابقيه المجلين :

لكن ، أليس صحيحاً يا دانتى وإشيل وأنتم أيها الأنبياء ؟

أبداً ، من قبضة الشعراء

أبداً ، نمسوكين من تلايبيهم ، ما استطاع الأشرار الفرار .

أغلقت عليهم كتابى الاستغفارى

ووضعتُ مزلاجاً على التاريخ ؛

واليوم التاريخُ سجنُ العقوبات ، ج IX ، ص ٩٤ .

فى لحظاتٍ أخرى، يتوجّه الشاعر إلى المحيط، شاهداً بهذا الانصهار مع قُوَى الطبيعة العظمى، على الوظيفة الروحية التى هى وظيفته. على هذه الشاكلة، تجمع العقوبات بوثاقٍ وطيد، بُعدى "رسالة" الشاعر الرومانسى : رسالة اجتماعية من ناحية، تحدد الطابع الملتزم للديوان؛ ووظيفة كهنوتية ودينية من ناحية ثانية، تُميز الشاعر عن عامة الناس وتجعله يتطور داخل مناخ المقدس.

لا شك أن هذه الترقية الذاتية للرسالة الشعرية والتى طالما عُرِضت بِتفخيم واحتفاء، هى جدٌ بعيدة عن حساسيتنا الحداثية : وقد سبق لبودلير أن سجل ما يلى : " إن هيجو - الكهنوت كانت جِبْهته دائماً مائلة - ؛ مسرفة فى الانحناء لكى لا يرى شيئاً ، ما عدا سرته" (٦٧) وسيلعب سارتر فى سيرته الكلمات على سجلٍ آخر ، قائلاً عن جدّه بأنه " كان يعتبر نفسه مثل كثيرين، وكأنه فكتور هيجو نفسه بالنسبة لفكتور هيجو " (٦٨) وهى طريقة أخرى لتسجيل عدم تلقى تلك المسرحة الدائمة للذات ، وتلك الصياغة الفرّجوية للمسيحية الشعرية. وفى

(٦٧) شارل بودلير؛ Charles Baudelaire : Fusées. Mon C ur mis à nu. ed. Gallimard coll. Folie classique ;1986.

(٦٨) سارتر J. Paul Sartre : Les Mots ; Paris ; Gallimard ; 1964 ; coll. Folie

هذه المسألة ولا شك، يبدو المفهوم الرومانسى لرسالة الكاتب الاجتماعية - مثلاً جسده هيجو إلى حدّ الكاريكاتير - غير قابل للتطبيق عند الكاتب الملتزم فى عصرنا : إنه يستطيع حقاً أن يغيط تلك الثقة العجيبة التى كان الشاعر الرومانسى يمتلكها فى نفسه وفى سلطة الكلمة الروحية، لكنه لا يستطيع فى أىّ حال ، أن يُشاطرهما : بالنسبة لهذا الأخير، لا كهنوت ولا رسالة، وحتى ما من ثقةٍ رائقة فى الأدب الذى انفصل جذرياً عن "المنبر"، على الكاتب الحديث إذا أراد أن يلتزم ، أن يصير من جديد إنساناً بين الناس مُخاطراً بأن يرى الأدب وهو يفقد الجوهر النفيس الذى أسهمت الرومانسية بقوة فى أن تزيّنه به.

الجزء الثالث

الأدب الملتزم في عهد الحداثة

إن قيام الحداثة، أواسط القرن التاسع عشر، قد غير عميقاً تمثيل الأدب الذى كانت له قيمة إلى ذلك التاريخ، وثبت بنفس الحركة شروط ظهور أدب ملتزم بالمعنى الذى حددناه فى الجزء الأول من هذا الكتاب.

خلال عهد الإمبراطورية الثانية، استطاعت قيم ومبادئ الحداثة الإستتيعية أن تبلغ الصُّوغ الأكثر اكتمالاً وتبلوراً. وفى أكثر من جانب، قد يبدو الدور الحاسم الذى لعبه ذلك النظام السياسى فى تشييد مفهوم الأدب الحداثى، وكأنه دور سلبي خالص: فهو وقد تولد من فشل ثورة طوبوية، كان يبذل الجهد لإحداث ثورة أخرى وقد تركت الإمبراطورية الثانية، من جانب آخر، صورة كريمة وبالأخص فى طابع النظام المحافظ والمتسلط، فإن فرنسا الحديثة مع ذلك، هى التى ولدت خلال تلك الحقبة.

أكيد أن إمبراطورية نابليون III هى نظام نو محتوى اجتماعى وأخلاقى جد قاعم : فالحرىات السياسية والمدنية فيه جد محدودة، وجميع

أشكال المناهضة أو المعارضة خاضعة لمراقبة شديدة من لدن جهاز بوليسى ضخم. لكن، كانت تلك الفترة أيضاً، لحظة رخاء كبير عرفت فرنسا خلالها كيف تبني اقتصاداً حديثاً : فقد شاهدنا انبثاق بورجوازية كبيرة مالية ورأسمالية، وانطلاق الثورة الصناعية وما رافقها من ظهور البروليتاريا الحضرية، وأخيراً نمو وانتشار ثقافة للاستهلاك والرفاهية أعطى لها رمز " الاحتفال الإمبراطورى "، وإنشاء المتاجر الكبرى، وتجديد هوسمان لشوارع باريس وهندستها .

هكذا تقدم تلك الحقبة صورة متضادة : ففرنسا تتعرض لتحويلات عميقة وحاسمة متصلة ببنياتها الاقتصادية والاجتماعية ، بينما نظام الحكم " يجمد " التطور السياسى والمدنى. وقد حمل الأدب الذى اتخذته الإمبراطورية - لنتذكر محاكمة كل من فلوير وبودلير...، طالب الأدب بتفرده وبحقه فى ألا يُحكم عليه وفق مقاييس الأخلاق الاجتماعية العادية. وبذلك اكتسب الأدب استقلاليته وأدرك وعياً حاداً بنفسه وإمكاناته وغاياته ؛ لكنه، فى الآن نفسه، انسحب من الحياة الاجتماعية وعارض انبثاق الرأسمالية الصناعية بمنطق أرسقراطى قائم على المجانية واللامبالاة، منطق يبعد عن الجدل السياسى وعن الحياة العمومية. من وجهة النظر التى تهمنا، هنا نجد الحدث الجوهري : فالأدب ، كما تكررُسه الحداثة، يُعرف نفسه بالقطعية مع السياسية ، بل هو عند المدافعين عن الإستتبقا الخالصة، ضد السياسة فى معناها الواسع. وإذا

استعملنا مصطلحات فكتور هيجو، فإن " الشاعر والمنبر " ينفصلان، ويكفُّ الأدب عن أن يكون فاعلاً داخل نظام الخطابات (السياسية، الدينية، الخ.....). وهذا الموقف الذى سيشرط مسألة الالتزام الأدبي برمتها، يجب أن نضعه فى علاقة مع حدثين صادمين يؤطران تاريخ الإمبراطورية الثانية : قيام الجمهورية الثانية القصيرة الأمد سنة ١٨٤٨، وإعلان كومونة باريس العام ١٨٧١ . إن هاتين الفورتين المخطأتين ، قد أثرتا عميقاً فى مُتخيل الكُتّاب من حيث أنها قد أظهرتا بقوة، الفصل الذى أصبح، عملياً ، قائماً بين الأدبى والسياسى.

لقد كُتبت تعليقات غزيرة عن ثورة ١٨٤٨ من هذه الزاوية : فرأى فيها سارتر وبارت وآخرون كُتُر، اللحظة التُدشينية للحادثة، ولكن أيضاً اعتبروها نقطة انطلاق مازقٍ اجتماعى وأدبى دام إلى زمنهم (٦٩) للتذكير، فإن ثورة ١٨٤٨، كانت أول الأمر ثورة سعيدة وبهيجة استحضر مناخها بوفرة فلوبيير فى التربية العاطفية : خلال ثلاثة أيام ٢٢، ٢٣، و ٢٤ فبراير ، كنست ملكية يوليوز. بوجوازيون جمهوريون يقودهم الشاعر لامرتين، عمال اشتراكيون وراء لويس بلان، وجميعهم يتحالفون ليعلنوا الجمهورية وليباشروا فى نفس الانطلاقة، إصلاحات سياسية واجتماعية هائلة : إلغاء الرّق ، الخ... وعلى هذا النحو ، عيشت أيام ١٨٤٨ وكأنها امتداد واستكمال لثورة ١٧٨٩ : فالبوجوازيون والعمال ، مُتّحدين،

(٦٩) راجع : ما الأدب ؟ سارتر ، ص ١١٧-١٥٢ ، النص الفرنسى. و : الدرجة الصفر للكتابة ، لرولات بارت.

أرسوا أسس مجتمع أكثر عدلاً ومساواة، يستجيب بدقة أكثر إلى حلم الرومانسية الاجتماعية الكبير، في المصالحة والتقدم (وهو ما يفسر الحضور في قلب الأحداث، لكل من لامرتين وجورج صاند، أو بكيفية غير مباشرة، لهيجو الذي أوضحنا أن انعطافه إلى اليسار يعود إلى ١٨٤٨ ، وترسخ أكثر عند انقلاب ١٨٥١ ، ويفضله أصبح وجهاً كبيراً يمثل المنفى الجمهورى الشهير) .

إلا أنه بسرعة مفرطة، سيتم نسف قواعد مشروع النظام الجديد، من طرف البورجوازية الكبرى المعادية والتي تتحكم في الاقتصاد : انهارت البورصة، وأقفلت المصانع، وفرضت البطالة على أعداد كبيرة من العمال. أصبحت الوضعية الاجتماعية متفجرة ومنفلتة، خاصة وأن انتخابات مُسبقة طردت الاشتراكيين من الحكم. وفي شهر يونيو، تم قمع محاولة تمرد عمالية أخيرة على يد كافينياك : فسُجن الاشتراكيون أو نُفوا، واستُفردت البورجوازية بأزمة السلطة، وبدأ عندئذ رجوع إلى الهدوء سرعان ما استغله لويس نابليون بونابرت. انهار، إذن، حلم أيام فبراير.

هذا الفشل عاشه الكتاب وكأته فشل شخصى لهم. فعلاً، إلى ذلك الحين، كانوا يعتبرون أنفسهم الناطقين باسم طبقة البورجوازية، الضامنة لقيم كونية؛ وكانت مطالبها الليبرالية المتحدرة من ١٧٨٩، صالحة ومناسبة للجميع (راجع إعلان حقوق الإنسان)، ومكتسباتها

السياسية والمدنية كانت تعود بالنفع على مجموع الجسم الاجتماعي. إلا أن ثورة ١٨٤٨ تُناقض هذه الرؤية المتفائلة : فعلى رغم خطابها الكوني، أصبحت البورجوازية طبقة قامعة مشدودة قبل كل شيء إلى الدفاع عن مصالحها الخاصة مُحترقة القيم التي كانت تدعو إليها من قبل. على إثر ذلك، ظهر المجتمع مُنقسماً انقساماً عميقاً إلى طبقاتٍ عدوة، وتلاشى المثل الأعلى لعالم مُتصالح. نتج عن ذلك أيضاً، أن الكاتب فقد الدور الذي أنيط به، وتمزق وعيه تجاه الصراعات الاجتماعية. التي كشفتها أحداث ١٨٤٨ بفضاظة : وهو البورجوازي، أخذ يحس أنه ينتمي إلى طبقة القامعين فيما وظيفته ككاتبٍ تدعوه إلى أن يتحدث باسم قيم كونية. دخل الأدب حينئذٍ إلى فترة الفسولة وخيبة الأمل : فالكاتب لا يكف عن لعن البورجوازي الكامن فيه - معظم الأحيان - وفي المقابل يتظاهر بأوضاع أرستقراطية تُشجع فن الإنفاق التفاخري والرفض الجذري لخدمة الآخرين.

أكثر من فلوبيير الذي وصف في التربية العاطفية فسولة جيلٍ أحس أنه مخدوع ومضحى به، نجد بودلير يُصرح بهذه القطيعة بين الكاتب والسياسة. فمنذ ٥ مارس ١٨٥٢، كتب إلى صديقه أنسيل : " إن يوم ٢ ديسمبر (انقلاب لويس نابليون) قد نزع السياسة مني فيزيقياً" (٧٠)

Loharles Baudelaire : Fusées . Mon Coeur mis à nu. La Belgique désallée (٧٠)
ed. Gallimard ; coll.. Folis classique ; 1986 P. 587

ومع ذلك فقد شارك فى أيام يوليوز، لكنه حين عاد إلى تلك الأحداث وحلّل " نشوّته فى سنة ١٨٤٨ " كتب ملاحظة تقول "میل إلى الانتقام، مسرّة طبيعية فى الهدم" (م.س، ص٩٢). هذا الفراق مع السياسة، لم يترك للكاتب سوى وظيفة النفسى المجانى بدون موضوع حقيقى غير الشعور بالضغينة. ومن هنا أيضاً تفضيل بودلير لشخصية المتظرف dandy الذى ترمز برودته الأرستقراطية إلى اللامبالاة المتعالية التى يتحتم على الشاعر أن يعلنها منذ ذاك :

«ما أفكر فيه بخصوص التصويت وحق الانتخابات، وحقوق الإنسان.

هو ما يوجد من دناءة فى أى وظيفة،
المتظرف لا يفعل شيئاً.
هل تتصورون أنتم متظرفاً يخاطب الشعب
إلا إذا أراد أن يهينه؟». (م.س، ص٩٧)

إذن، منذ ذاك أصبحت القطيعة مؤكدة بين الأدب والمجتمع : سيكون الكاتب هو الناطق باسم قيم الأدب والفن وحدها، وفى رأى سارتر، لم يعرف جيل فلويير وبودلير كيف يمسك فى تلك اللحظة بالحظ التاريخى الذى كان يعرض نفسه على الأدب (أى مناصرة العمال والاستمرار فى الاضطلاع بالدور السياسى) ؛ وبالنسبة لبارت ، فإن المأزق الذى صادفه الكتاب هنا، هو نتاج ضرورة تاريخية تتخطاهم :

ومن ذلك المأزق ستخرج الحداثة الأدبية و "مأسوى للكاتب" هو علامة الطلاق بين الكاتب والمجتمع.

بعد ١٨٤٨، سينسحب إذن الكاتب رمزياً من المجتمع، وستبتعد نصوصه عن عَرَضِيَّة الحياة العمومية. ومن خلال ذلك، ستعيد حدود الأدب رسم ملامحها هي بنفسها وبطريقة حاسمة. يترك رجل الآداب مكانه للكاتب الذى تتمثل وظيفته المتفرّدة فى الكتابة بالمعنى الذى يعطيه لها بَارْت فى الدرجة الصفر للكتابة : الكتابة معناها ضمان وظيفة نوعية بدون نفع عاجل، تتولى مساعلة كينونة اللغة نفسها وتحاول أن تمتص عبر هذا البحث - الشكلى بالضرورة - كل مساعلة أخرى. وعندئذ، تبدو الكتابة مثل طريقة لامتلاك العالم بواسطة تجربة اللغة وحدها وسلطاتها وحدودها. وعندئذ لا يعود للأدب أى علاقة مع ما كان يسمى " الآداب الجميلة ": التاريخ، الفلسفة المحاولة السياسية أو الدينية؛ باختصار ، تخرج نصوص الأفكار أو النصوص المذهبية من الحقل الأدبى الذى يتماهى فى الأساس مع الشعر والرواية.

بطريقة ما، ستكون النصوص الطوبوية الكبرى للفترة الرومانسية، هى الضحايا الأولى للفصل الذى تمّ حينئذ بين الأدب والسياسة. وكما أدرك ذلك جيداً بودلير الذى كان يعتقد "أن سنة ١٨٤٨ كانت جذابة لأن كل واحد كان يبدع خلالها أوتوبيات وكأنها قصور فى إسبانيا" (م،س، ص ٩٣) ، فإن الجمهورية III قد شاهدت فى نفس الآن ، ذروة التقليد

الطوبوى الفرنسى، وعملت على إيقافه نهائياً، إذ سرعان ما فقدت تلك التخييلات الكبرى المصالحة معناها مع فشل الثورة. عند ذاك، أُحيلتُ جميع الخطابات الاجتماعية إلى الهوامش، وانقلت النص الطوبوى من دائرة الأدب بينما كان بُعد التخيلى البارز يُعينه وكأنه الأكثر أدبية من بين الخطابات السياسية. من ميشليه إلى بيير لورو، ومن فوريى إلى سان سيمون، قارة شاسعة خطابية تخرج هكذا من الأدب دون أن تجد مكاناً آخر تندرج فيه. ذلك أن ابتكار السياسى ومخيلة الاجتماعى وأشكاله التنظيمية الجديدة، بدت غريبة عن الأدب أو لم تعد تظهر صمنه إلا فى ثنايا التقديمات وداخل النظرة المتباعدة التى بات الكاتب يوجهها إلى العالم. ويبدو أن الأدب لم يعد قادراً، بعد ١٨٤٨، على أن يحلم بـ "المدينة" المثلى ولا حتى أن يصوغ عنها خطاباً.

إن هذه السيرة التى بدأت فى ١٨٤٨، ستجد اكتمالها مع كومونة باريس. فعلاً، فى ١٨٧٠، أعلنت فرنسا الحرب على بروسيا ولقيت هزيمة ساحقة فى سيدان. انهارت الإمبراطورية الثانية كما انهارت ملكية يوليوز، وقامت من أجل انتخابات مثومة حكومة جمهورية محافظة برئاسة تيير، مكلفة بمفاوضة بيسمارك من أجل السلام. مغتاضة من أفق الاستسلام وفرض حكم رجعى، ثارت ساكنة باريس وأعلنت كومونة ٢٨ مارس ١٨٧١ : خلافاً للهبّات الثورية الأخرى التى عرفت فرنسا، فإن كومونة باريس هى حرب طبقات، وهدفها المعلن هو أخذ السلطة من لدن

ما أصبح يُسمَّى منذ ذاك بالبروليتاريا ، وسيكون ردُّ فعل البورجوازية فى مستوى الخطر السياسى الذى يتهدها : مُسانداً من بيسمارك، استرجع تيير باريس بالقوة والعنف وسط حمام دمٍ خَلَّفَ خلال بضعة أيام أكثر من عشرين ألف قتيل بين ثوار الكومونة، واستأصل الاشتراكية الثورية من فرنسا لعدة سنوات.

لقد كانت الكومونة حدثاً أساسياً فى تاريخ الحركة العمالية. وفى المقابل ، يبدو أنها لا تأخذ سوى مكان محدود فى تاريخ الأدب وأنها لم تخلف فى وعى الكتاب نفس الدوى الذى خلفته ثورة ١٨٤٨ : فباستثناء بعض الأسماء الوازنة (فاليس والرسام كوربى اللذان لعبا دوراً مباشراً فى الكومونة، وفرلين ورامبو اللذان كانا يَجُوبَانِ الشوارع فى انتشاء)، فإن مجموع العاملين فى الحقلين الأدبى والفنى ظلَّ بمعناى عن تلك الحركة الثورية إن لم يكن قد اعترض عليها بشدة (تُقرأ، فى هذه النقطة، رسائل فلوبير أو يوميات لى كونكور)، من هذا الجانب، تُؤشر الكومونة على انتهاء السيرورة التى انطلقت فى ١٨٤٨ : فالأوتوبيا السياسية الرومانسية قد كُنُسَتْ، هذه المرة، نهائياً حتى وإن ظل وجه هيجو المعزول يهيمن على القرن لبضع سنوات. لقد انسحب الكاتب تماماً من السياسة، وأعقبت مرحلة القطيعة والوعى الشقى المتحدرة من ١٨٤٨، مرحلة الانكفاء الشامل.

والوجه الذى يجسد بطريقة أفضل هذا التطور، هو بدون شك
مالأرمنية الذى يعتبر شعره رمزاً لذلك الانكفاء : فالأدب وقد صار فى حدّ
ذاته هو مشروعه الخاص، مَحاً تقريباً مجموع علامات علاقته بالعالم. إن
القصيدة المalarمية، بوصفها موضوعاً خالصاً مستقلاً ومكتفياً بذاته،
وتُحَفَّ من فراغ صوتى " ، تعبر بقوة عن انسحاب الأدب خارج العالم،
وعن استحالة أن تأخذ على العاتق مباشرة خطاباً يتصل بالاجتماعى أو
السياسى (وهذا الموقف يحمل سمةً سياسية عبر الجذرية نفسها للا
التزامه) .

فى سياق الانكفاء هذا ، هناك مع ذلك وجه يُشكل استثناء
ويستحق أن نتوقف عنده خاصة وأنه يعلن عن الإشكالية اللأحقة للأدب
الملتزم : إنه جيل فاليس Jules Vallès المولود سنة ١٨٣٢ ، والذى يمثل
بامتياز نمط المسلوخ الحىّ الثائر باستمرار ضدّ المجتمع والمؤسسات :
أحرز على الباكالوريا من دون أن يكمل تعليمه العالى، فأصبح واحداً من
تلك البروليتاريا الثقافية التى نمت خلال القرن X IX تحت اسم
البوهيمية. ووجد نفسه محكوماً عليه، على غرار معظم زملائه فى المحنة
الأدبية ، بأن يتعيش من مهن القلم الصغيرة إلاّ أنه تميز بانتمائه المبكر
إلى الحركة الثورية الاشتراكية وخلال الإمبراطورية الثانية ، اشتهر
كصحفى سياسى ومجادل عنيف. وهذه الألقاب المختلفة جعلت من
فاليس أحد الكُتاب النادرين الذين ساهموا بفعالية فى الكومونة (انتُخب

ممثلاً للمقاطعة الخامسة عشرة بباريس). ولما كان قد نجا بأعجوبة من قمع جنود فيرساي ، واستقر بمنفاه في لندن ، فإنه سيكتب ثلاثية سير ذاتية عنوانها جاك فانتراس ويحمل جزؤها الأخير عنوان المتمرّد، وفيها يروى أحداث الكومونة ويجعل منها الشهادة الأدبية الأساس التي تتوفر عليها بخصوص تلك الفترة.

ويهمنا عمل فاليس أولاً من حيث أنه يبني تمثيلاً فريداً للكاتب الملتزم. وهناك كلمتان تترددان باستمرار في هذه السيرة وتميزان موقف الكاتب الاستيهامي والتمجيدى : موقف العاصي أولاً، الذى يُعين ذلك الوضع الرفض للطاعة والمتمرد دوماً ، والذى هو العلاقة البطولية في مسار فاليس. ثم موقف اللا منتظم ثانياً ، الذى يُبرز مقاومته لكل تعبئة داخل حزب وإرادته فى أن يُنجز الثورة إلى جانب فرق الاشتراكية " النظامية ". ويقترح فاليس، بذلك، صورة كاتب ملتزم ، إلكترون حرّ فى الحركة الثورية منذور لشكل شبه بطولى من العزلة. ذلك أن فاليس يبدو فى قطيعة مزبوجة : مع الوسط الأدبى أولاً ، الذى يفضح سلبيته السياسية ويرفض أمثلته للحياة البوهيمية التى هى فى الواقع محض بؤس استيلايى (انظر مرحلة دفن ميرجير فى بداية المتمرّد)، ثم مع عالم العمال المسيّسين فيما بعد، لأن فاليس لا يكف يوضح إلى أى حدّ ظل هو المثقف المعتنق لقضية الشعب، مفصلاً عن تلك البروليتاريا التى كان يريد الالتحاق بها لأنه يُقاسمها نفس البؤس :

" ليس هذا كل شيء! أنتما (فانتراس/ فاليس) تريدان الحفاظ على قدميكما نظيفتين إلى أن تقفا أمام المحكمة أو الأجيال القادمة ! ونحن، الشعب، العامل، من يتحتم عليه دائماً أن ينجز العمل القذر...." المتמרّد، ص ٢٩٩ .

بهذا، يقول فاليس دفعةً واحدة وبقوة، ما سيكون لاحقاً دراما وهوس الكتاب الثوريين (بيرل ، مالرو، سارتر وآخرون كُثُر) : أى عجزهم عن الشعور بالانتماء كليةً إلى البروليتاريا فى كفاحها، وصعوبة أن تعترف بهم، وإحساسهم أخيراً بأنهم سيبقون دائماً بورجوازيين ومثقفى ثورةٍ يمكنها تماماً الاستغناء عنهم.

إن الطريقة التى يطرح بها فاليس مبكراً وعلى هذا النحو، معضلةً غريبة المثقف داخل الثورة، تُفضى إلى إشكالية الكتابة نفسها : إذ ما تنفك المتمرّد ، بطرائق مختلفة، تقول بأن الكاتب الملتزم على كثرة كتابته من أجل الشعب، فإن اللغة التى يستعملها هى لغة الطبقات المهيمنة (وهى بذلك أداة للسلطة والقمع):

" لماذا البورجوازيون لا يغضبون ؟

ذلك أننى حافظت على دمي البارد، ولكى أحدث ثقباً فى تلك الأدمغة، أمسكت بسلاحى وكأنه خنجر من التراجيديا اليونانية،

ورششتهم باللغة اللاتينية، ودثرت لغتي بقاموس القرن الكبير. لذلك
فهؤلاء الأغبياء يتركوننى أشتم مذاهبهم ودياناتهم لأننى أفعل ذلك فى
لغةٍ تحترم بلاغتهم ويبشّرُ بها سادة الجلال وأساتذة العلوم الإنسانية "
المتنرد ، ص ٤٩ .

بالنسبة لفاليس، المشكلة إذن، هى الكتابة من داخل التمرّد
والثورة من دون خيانة الاندفاع الحانقة التى تحملهما. سيكون عليه،
إذن، أن يكسر اللغة الكلاسيكية والسّـن الأدبية المأسسة. وفى هذه
النقطة، تكتسى أعماله أصالة لا جدال فيها، وهى فى بعض جوانبها تُعلن
عن أصالة سيلين فى القرن العشرين : وإضفاء الطابع الشفوى على
الأسلوب والسرد بواسطة الشذرات القصيرة التى هى انطباعية أكثر
مما هى وصفية أو تفسيرية. يضاف إلى ذلك ، تناوب السجلات : الغنائى
والجدالى والسخرى أو الواقعى ، واللجوء إلى اللصق (مقالات الصحف،
الخ....)، والسخرية الدائمة من الذات. على هذا النحو، فإن رواية المتنرد،
ليست وثيقةً عن الكومونة، ولا كتاب تاريخ، ولا هى حتى مذكرات فاعل
فى الأحداث. وإنما يتعلق الأمر بأخذٍ على العاتق لنصٍّ أدبى بالمعنى
القوى للكلمة، ولفترةٍ سياسية ، من خلالها تنبسط أمامنا دفعةً واحدة،
جميع أوجه إشكالية الأدب الملتزم. هكذا، فإن طابع الشهادة المميز لعمل
فاليس يتمُّ إعلاؤه برحابةٍ من خلال الكتابة التى هى، فى أنٍ ، أدبية
وسياسية والتى يجهد فى ابتداعها. من هذه الزاوية، فإن مجموع ثلاثية

جاك فانتيراس ينتمى إلى الالتزام : فنص مثل الطفل، الذى يفصح بحنق القمع الذى تمارسه الأسرة والمدرسة، هو أيضاً شهادة سياسية أكثر حدةً وديمومة لأنه يتناول موضوع الطفولة المقموعة.

من كل الجوانب، يظل عمل فاليس معزولاً وغريباً قياساً إلى أدب عصره. ولن يكون له امتداد فى الأجيال التالية مباشرة إلا داخل تيار صغير من المتمردين يمثلّه بالأخص جورج داريانُ g. Darien صاحب (بريبي ، لتسقط القلوب ، السارق). خارج ذلك، يبدو عمل فاليس، مع ذلك، عملاً مؤسساً ورؤيويًا ، معلناً من خلال عدة مسائل عن إشكالية الالتزام الأدبى ، كما ستُصاغ خلال القرن العشرين. إنه وحده فى عصره، من حاول أن يكون كاتباً ملتزماً وأن يبتدع الكتابة الملائمة لهذا المشروع؛ وهو أيضاً أن يكون كاتباً ملتزماً وأن يبتدع الكتابة الملائمة لهذا المشروع؛ وهو أيضاً أول من جرب صعوبات وحدود هذا المشروع.

الفصل الحادي عشر قضية دريفوس : عودة السياسي

بين ١٨٤٨، تاريخ القطيعة الرمزي بين الأدبي والسياسي، و١٨٩٨، اللحظة التي لا تقل عنه رمزية، والتي نشر فيها إميل زولا مقالته المدوية "أتهم"، كان النزوع السائد في الأدب الفرنسي قد وصل إلى نوع من الانحباس السياسي. وقد انقطع ذلك الصمت شبة العام الذي دام خمسين عاماً، في أقصى نهاية القرن نتيجة قضية دريفوس، الحدث المؤسس والنموذجي الذي بواسطته عادت السياسة عودتها الكبيرة إلى الأدب.

لاشك في أنه من غير الضروري أن نعرض تفصيل القضية، التي ستظل حلقة أساسية من حلقات تاريخ فرنسا الحديثة السياسي والثقافي. سوف نكتفي إذن بالتذكير بالخطوط العريضة، لنتوقف بعد ذلك مطولاً على أثارها ونتائجها التي تهمنا في المقام الأول. في سنة ١٨٩٤، حوكم النقيب ألفريد دريفوس زوراً بتهمة التجسس لصالح ألمانيا، من

طرف محكمة عسكرية ونفى إلى غوينيا، في لا مبالاة عامة. ويتحريض من عائلته ويرانار لازار، اتسعت حملة سرية، في البداية تدعو لمراجعة محاكمة النقيب وتبرئته. اتخذت القضية بعداً كبيراً سنة ١٨٩٨، بتدخل زولا ونشره لـ "أتهم" في جريدة "الفجر" التي كان يديرها كليمونصو. انقسم الرأي العام آنئذ إلى معسكرين اثنين: الديرافوسيون المضادين، الذين، على خلفية وطنية مهتاجة ومناهضة محتدة للسامية، يدافعون عن هيئة الجيش الذي يعتبر بمثابة وثاق الوحدة الوطنية. وبعد مغامرات طويلة ومتعددة، تمّ الإعفاء على ديرافوس وتمت تبرئته.

من وجهة النظر التي تشغلنا، يبدو أن أعظم فائدة هذه القضية أنها لم تكن في البداية معركة فئة اجتماعية جديدة ظهرت علانية في هذه المناسبة تحت اسم جنس المثقفين. ويتعلق الأمر هنا، كما وضع كريستوف شارل ذلك في "ميلاد المثقفين" (١٩٩٠)، بمجموعة من الفاعلين الاجتماعيين المتباينين نسبياً (علماء أخصائيين، جامعيين، كُتّاب...) الذين يجمع بينهم، إلى جانب احترافهم في تدبير الأفكار والمعارف، وصولهم في مجال أنشطتهم الخاصة إلى درجة كافية من الاستقلالية والاعتبار تسمح لهم بالمطالبة بحق النظر في الشؤون العامة. بلغة أخرى، أن المثقف هو الذي يطمح، بعد البرهنة على الكفاءة المتجلية في سلوكه، إلى "استغلالها في المصلحة المفيدة، أي احتلال موقع في الجدل العام باسم القيم غير المغرضة التي تقود عمله ككاتب، عالم

أخصائي أو أستاذ. يقوم المثقف إذن مقام الحكم والجندى غير النظامي، ويمثل موقعه الخارجى إزاء دائرة السياسة لينطق بكلمة بارعة ومستهدوية للجماهير فى الوقت نفسه. مع زولا و"أهم" أصبح المثقف شخصية بطولية، مادام فى التدخل الذى يضطلع به يجازف بنفسه : فقد تعرض زولا مثلاً للمتابعة، المحاكمة، المنفى الإجبارى، الاحتقار من طرف جزء من الرأى العام والموت فى ظروف مشبوهة. ومعه أضيفت إلى فعالية التدخل الفكرى الأكيدة، عظمة الفاعلين الذين يتحملون مسؤولية هذا التدخل : هكذا سيظهر دور اجتماعى جديد ستتجلى أهميته لمدة تناهز القرن.

سوف نعود فيما بعد إلى التمييز الصعب الذى حصل بين المثقف والكاتب الملتزم، لكن تحسن الإشارة فى البداية إلى أن المثقف سمح للكتاب بأن يحولوا العلاقة بين الأدبى والسياسى إلى علاقة جديدة. فى الواقع يخول مبدأ التدخل الثقافى للكاتب أن يسترد حيز التبشير السياسى المتخلى عنه منذ حوالى ١٨٤٨، دون أن يتنازل مع ذلك فى شىء عن استقلالية الممارسة الأدبية، أى عن إمكانية بقاء هذه الأخيرة بعيدة عن العوام وتبعاً لمبادئها وقيمها الخاصة : يعنى أن بإمكان الكاتب أن يستثمر فى تأليفه الأدبى بمعزل عن الزاهن السياسى أو عوارض الجدل الشائع؛ فيما بعد وبطريقة نوعاً ما ثانوية، يساغ له توظيف هذا الاعتبار المكتسب على هذا النحو فى خدمة قضية جماعية وبعيدة عن

الأدب. منذ ذلك الوقت سيربح الكاتب، الذي يقوم بوظيفة فكرية، على كافة الأصعدة : فى مجال الأدب، لن تخرج سلطته وهالته سليمتين من تدخله فحسب، بل تعظمان؛ وفى المجال السوسيوثقافى، سيتمكن بعد نصف قرن من الغياب.

ومع ذلك ينبغى التأكيد على أن قضية دريفوس فى هذا المجال الأخير، قد رسخت أيضاً الصعود القوى لفئة منافسة - فئة الجامعيين أو الأساتذة - خرجت من المعترك الدريفوسى معرزة ومحبوقة بهيبة جديدة. وفى الواقع لقد لعبت " جمهورية الأساتذة " كما سماها ألبير ثيوديه، دوراً مهماً للغاية فى القضية؛ إذ فى صفوفها تجدد الدريفوسيون الجدد (لوسيان ليفى برول، لوسيان هير، شارل بيغى الذى كان ساعتها طالباً فى دار المعلمين، شارل أندلر، وغيرهم) وقامت هى بالعمل الجبار الذى أدى إلى تبرئة النقيب.

يعتبر الجامعيون والأساتذة أعمدة الجمهورية الثالثة : دلتهم، ومقابل ذلك حرسوها، ناشرين قيمها وعقيدتها وسط جمهور عريض من التلاميذ والطلبة. استفاد أساتذة الفلسفة بوجه خاص من استهواء جماهيرى هام : ولأنها مادة مستوية على عرش الجامعة مدرسة فى مستوى البكالوريا والأقسام التحضيرية، فقد لعبت الفلسفة دوراً مركزياً فى التكوين المدرسى النظامى؛ أصبح مدرسوها أيامئذ، رويداً رويداً، أسياد تفكير الأجيال الشابة التى تمر بين أيديهم. كان الجامعيون، إبان

القضية، وأعين بما فيه الكفاية بدورهم ويمدى تأثيرهم فى عملية التحرر من الوصاية السياسية التى تجثم على صدورهم، ولتنصيب ذاتهم، ضد السياسة أنفسهم، حُرَاساً على الفكر الجمهورى ومستؤولين عنه : مقابل عدل الدولة والمنطق السياسى، ستتجلى عظمتهم فى تأكيد سمو عدد معين من القيم الجمهورية والديمقراطية التى لا تمكن مساومتها : كالْحَقِيقَة، العَدَالَة وحقوق الإنسان، من بين مبادئ أخرى سيُبينون عنها خلال تأسيس رابطة حقوق الإنسان المتمخضة مباشرة عن القضية والتى ستتعاقب على رأسها الشخصيات الأكثر اعتباراً فى الجامعة الفرنسية.

لا ينبغى، فى هذه الظروف، أن ندهش لاندفاع جماعة الديرافوسيين المضادين ضد " المعلمين الأشرار "، المتهمين بممارسة تأثير مخرب على الشباب بتدريسهم الفلسفة العقلانية، المجردة والمفصولة عن الجسد (أى الكانطية حسب تصنيفات المرحلة) التى تساهم فى إضعاف الحس الوطنى والتعلق الجسدى بالوطن وبتاريخه، هى ذى تماماً الصورة التى رسمها موريس باريس فى رواية المستأصلين (١٨٩٧)، للأستاذ من خلال شخصية البوتى، والتى تتحدث عن المصير البُعْدَى للأبطال السبعة المركزيين، وسيتوقف على كل الشباب الذين درسوا عليه أمرُ اختبار مدى قدرتهم على التخلّى عن تعليمه المخرب أم لا. فى هذه القريحة كان موريس باريس مسبقاً بيُول بورجى

الذى أصبحت معه رواية المريد (١٨٨٩) دفعة واحدة نموذج أدب الأطروحة الجامعى المضاد هذا، الذى يشى بأساتذة الفلسفة بالكشف عن نهجهم المعتاد، لا بل الجرائم التى يقود إليها تدريسهم.

لكن، لم يكن اليمين الديرافوسى المضاد وحده هو من انتبه بقلق إلى صعود الأساتذة القوي: بحيث بدا مجموع موظفى الأدب عدائين بشكل غامض لهاته الفئة الاجتماعية التى راحت هيبتها وسلطانها المتناميتان تنافسان هيبتهم وسلطانهم الخاصة. هكذا صرنا نشاهد التشكيل المتصاعد لنظام تعارض بكامله بين الكاتب والأستاذ، النظام الذى كان ألبير ثيوديه قد حدده بالفصل الشهير بين " الوريث " و " صاحب المنحة ": للكاتب تعود الخاصية الأرستقراطية للملكة الفطرية، الموهبة التى لا تكتسب بالتعلم والتى تمارس بيسر وروعة؛ وبالأستاذ تلتصق صورة العمل المثابر، المعرفة الثقيلة، الفكر الجدى والمجهود الذين يضمنون نمواً مؤكداً لكن بطيئاً. وسيبقى هذا التمثيل المتناقض للدورين الاجتماعيين المتنافسين، فعلاً إلى الحرب الثانية على الأقل: وهو ما يشرح جزئياً مدار سارتر الذى، من بين فاعلين آخرين، تعود سيطرته الفكرية فى القسم الأكبر منها إلى " عمرة " الفيلسوف والكاتب المزدوجة التى طالب بها مدى مساره.

كان لقضية ديرفوس أيضاً، إلى جانب إعادة الترتيب العميق للحقل الثقافى بالمعنى الواسع، نتائج سياسية، كان أهمها وأطولها

استقطاب الجدل السياسى بين اليسار واليمين. ولن يعرف هذا الانقسام الثنائى استقراره بصفة نهائية إلا عقب القضية: بالطبع يمكن لمضامينه الواقعية أن تتنوع مع الأيام، لكنه سيبقى المبدأ الصائغ للحياة السياسية إلى أيامنا هاته، دون منازعة أى مذهبٍ ثالث. هكذا سيتحدد اليمين على العموم بالدفاع عن الدولة - الأمة، التشبث بالتقليد وباستمرارية الوطن التاريخية، وباحترام المؤسسات الأساسية، بما فى ذلك القمعية منها (الأسرة، الجيش، الكنيسة... الخ)، وسيتميز اليسار بإرادة التغيير والتقدم، الدفاع عن حقوق الإنسان وسط الجماعة وإرادة العدالة الاجتماعية، وغيرها.

فى السنوات التى تلت قضية دريفوس مباشرة، تمخض استقطاب الحقل السياسى عن ظهور يمين وطنى يكره الأجانب، يناهض السامية، يدعو للحرب إلى أبعد حد ويعارض البرلمان، من شخصياته البارزة باريس ومورا. أما يسارا، فيلاحظ أساساً توطد الجمهورية الثالثة التى يسيطر عليها الراديكاليون: فقد خرجت من القضية مدعمة ومشجعة، بما أنها ستصمد إلى نهاية الحرب الثانية، الشئ الذى جعل منها أطول نظام سياسى عرفته فرنسا ما بعد الثورة. وهناك نتيجة ثانوية أيضاً، تمثلت فى سياسة العلمنة المسرعة والاضطرارية التى نهجتها وزارة كومب ابتداء من سنة ١٩٠٢: بما أن الكنيسة دعمت، فى أغلب ممثليها، الدريفوسيين المضادين، فبمجرد ما وصل الدريفوسيون إلى الحكم

طبّقوا سياسة مقاومة الإكليروس بشدة، مثيرين بذلك جدالاً سيهيمن على مطلع القرن العشرين ويسجل " تحلل " الدريفوسية الأصلية.

بدوره لم ينجو الأدب من التأثير بعمق بقضية دريفوس. فقد أثار باريس ذلك بإفراط في مقالاته، فدفاثره تمثل على نحو أعم قماشة خلفية عدد لا يستهان به من رواياته التي ظهرت بعد القضية كما جمع إميل زولا مقالاته المثيرة للجدل في " الحقيقة تتحرك " وانتقل بالقضية إلى آخر رواية تامة له: " حقيقة " أما أناتول فرانس فصرف الحلقة في أجناس تعبيرية متنوعة: عبر الوقائع المجمعّة في " السيد برّجوى في باريس "، في حكاية " جزيرة البطريق " وفي قصة " كرانكى ". وبالطبع ستظل مسألة الدريفوسية في قلب أقوى مقالات بيغى النقدية: " شبابنا ". وإذا كان بروسست لم يتعرض لها سوى جانبياً في " البحث عن الزمن الضائع "، فقد أولاها عناية هامة في " جان سانتوى ". أما الموحى أكثر فهو كون روجى مارتان ديجار، الذى لم ينشط في المعركة الدريفوسية لصغر سنه، خصها مكانة مركزية في " جان باروا " (١٩٣٠): وتلك علامة دالة على أن حلقة الدريفوسية أثرت صميمياً في الأجيال الصاعدة لمطلع القرن العشرين وأنها شكلت بالنسبة إليهم تجربة مؤسسية تكونت من خلالها رؤيتهم للعالم وحساسيتهم الفكرية.

لكن هنا يُطرح سؤال صعب: إلى أى مدى عجّلت قضية دريفوس، التى أدت إلى بروز المثقف، بظهور أدب ملتزم أيضاً وفيم يتميز هذا

الأدب عن التدخل الفكرى؟ فى الحقيقة لم يتضح أبداً خط الانفصال بين المثقف والكاتب الملتزم، كما لا يوجد مفتاح اتصال جلى بين هذين الدورين: الكاتب الذى يتصرف تصرف المثقف يظل كاتباً- وبهذه الصفة يتخذ موقفاً- وغالباً ما يتشكل موقفه عبر الكتابة، الشئ الذى يساهم فى خلط الحدود بين دوريهما. فى الحق، يمكننا مع ذلك افتراض أن التدخل الفكرى والالتزام الأدبى يختلفان فى نقطتين. يمكن للأول أن يكون دقيقاً وأنيأ، ينصب على مشكل محدد يحرض الكاتب على رد الفعل، بينما يمثل الثانى خاصية مستديمة، تتجلى فى اختيار الكتابة أساساً. ثم، وبخاصة، منهاجاً التفكير الذى يحفزهما: بالنسبة للكاتب، يقتضى تقديم نفسه كمثقف إنجاز فعل خارجى، أى أن يقوم بحركة تتصورها تقريباً منفصلة صراحة عن نشاطه الأدبى الخاص؛ مقابل هذا، يعتبر الكاتب الملتزم أن وماقفه جزء لا يتجزأ من مسعاه الأدبى الذى ينتمى إليه كلياً؛ بمعنى أنه ينظر إلى الأدب على أنه وسيلة مباشرة للمشاركة فى الجدل السياسى الاجتماعى. هكذا، فعندما كتب زولا "أثم"، إنما فعل ذلك فى لحظة كان قد أنهى فيها أثره الأدبى الكبير "آل رُوجون ماكار" ووجد نفسه مهيناً نوعاً ما لوضع سلطته وسمعته فى خدمة قضية لا علاقة لها قطعياً بالمشروع الطبيعى بحصر المعنى، غير أنه توجه بصراحة أكبر نحو الأدب الملتزم عندما شرع فى كتابة "الأنجيل الأربعة"، الروايات الأطروحة التى يريد فيها تأسيس

نمط نظام سياسى واجتماعى معين، والدفاع عليه: فى هذه اللحظة تصور الأدب شيئاً وهب قوة اقتراح و/ أو معارضة سياسيتين.

هكذا نشاهد أن شروط إمكانية وجود أدب ملتزم عقب القضية، قد تحددت وعُينت (ظهور الطلائعيين بعد الحرب الأولى أتمّ المشهد بصفة نهائية). الصفحات التالية ستتحدث عن بعض الفاعلين فى قضية دريفوس، للتدليل على أى مدى ووفق أية أوضاع حتمت عليهم مساهمتهم فى تلك المعركة ممارسة ملتزمة فى الكتابة.

١- من زولا إلى فرانس: الدريفوسية " العضوية "

إذا كانت قضية دريفوس قد اتخذت الأهمية والطابع النموذجي اللذين مازلنا نعترف لها بهما،، فذلك لظهور أنها استخدمت مبكراً جداً قيماً ومبادئ ذات حمولة كونية، ضمت أساساً رؤية معينة للدولة واشتغالها. ترتب عن ذلك أن الدريفوسية كانت أكبر من معركة دقيقة ومحصورة، تكونت داخل مثل أعلى سياسى، مدينى وإنسانى مستمر بحيث أن الدفاع عنها أستخدمى نشوء معارك أخرى (هنا يكمن معنى تأسيس رابطة حقوق الإنسان). من هذا المنطلق يمكننا التحدث عن كتاب الدريفوسية ومثقفها ال " عضويين "، للإشارة إلى أن التزامهم قد تطابق بدقة كبرى وعلى الدوام بالقيم التى صيغت لصالح القضية.

أول هؤلاء الكتاب العضويين هو إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بلا منازع، الذى تحدثنا سابقاً عن الدور البارز الذى لعبه فى رفع القضية إلى مستوى المعركة الوطنية. ومع ذلك يجب أن نذكر هنا بأن تدخل زولا، حتى وإن كان حاسماً وأمسى بالنسبة إلينا اللحظة البطولية فى هذه الحلقة، فإنه لم يظهر بصفة نهائية على الخشبة إلا متأخراً، بعد أن حضر آخرون نظام الدفاع والأدلة التى ستضمن فوز العملية. ولا يتعلق الأمر هنا بالتقليل من ميزته بل يتدارك خطأ شائع فى التقويم البعيد: زولا ليس الكاتب الملتزم دائماً مسبقاً. فسلسلة " روجون ماكار " الروائية، أعظم إثارة أدبية وأهمها، التى أصابت عبثاً جمهوراً واسعاً وبعثت الفضيحة أحياناً فى صفوف التقليديين، لم تكن من الأدب الملتزم بالمعنى القوى للكلمة: يؤكد أن جرمينال أو الخمارة المريبة، تسلط الضوء على ظروف الشغل بشكل يمكن أن يثير العطف والسخط، غير أن هاتين الروائيتين لم تكونا أبداً من روايات المناظرات السياسية العنيفة. نفس الشئ يجرى على اتهام الإمبراطورية الثانية، بحيث أن تلك الهجمة الهائلة ضد النظام قد حصلت بعد أن تداعى على نحو محزن وبات تهاونه أمراً مستساغاً.

أكثر من هذا، صيغ مشروع زولا الطبيعى، كما شكل جدارية سلسلته الروائية روجون ماكار، داخل أحد انشغالات الواقعية والموضوعية شبه العلميتين : فالسارد الزولى ينتمى إلى النوع التجريبي

النزیه، ودوره يتمثل فی وضع محاضر تجرّبة وتدوین تطوراتها (أنظر الروایة التجربیّة، المؤلّف البرمجی الذی یعرض فیه زولا "منهاجہ"). ونفهم طبعاً أنّ رغبة النزاهة الموضوعية هاته، لا تدع أى مجال للالتزام. فضلاً عن ذلك، نعرف أيضاً أنّ هذا المشروع الواقعي بإفراط سيبدو متناقضاً عند زولا وملغوماً بنمو غير مراقب لتخيل نشط بشكل خارق، تغذيه استيهادات إيروسية، مرضية أو بهيمية تكون في مأمن تماماً من المنطق " التجريبي " للبرنامج الطبيعي. إمكانية استعارية النص هاته، الثابتة والعميقة ، تعد بلا مرأىٍ من أمتع ما في روايات زولا ، لكن علينا هنا أيضاً أن نسلم بأن هذا النمو غير المراقب لتخيل ما مكثف، جنسي، اجتماعي أو إيديولوجي، لا يمكن أن يكون في موقع اتخاذ موقف ملتزم، بالمعنى الذي حددناه سلفاً في الجزء الأول (عد في هذه النقطة بالضبط إلى تحليلات دييوا، 1973 67-119).

يجب بالأحرى انتظار أثر الأدبي اللاحق، وبخاصة الأناجيل الأربعة (خصوصية، 1899؛ عمل، 1901؛ حقيقة، 1903؛ عدالة، غير تام)، لرؤية زولا يتحول إلى كاتب ملتزم. كما يجب تحديد أن هذه الروايات تأخذ شكل جداريات تفخيمية تُعرض فيها يوتوبيا عالم متصالح وأفضل، وحيث يُعلن بطريقة شعرية عن نظام اجتماعي منسجم (قائم على التكافل السلمى بين الطبقات فى سبيل المصلحة العامة)، نظام يبدو فوق ذلك كنموذج تام ونهائى، خاتمة تاريخ بشرى كامل فى المستقبل. فى

هذا يتبنى زولا موقعا نبوٲيا ومسيحيا يذكر قسرا ب فكتور هوغو؛ كما لو أن النموذج الأوحء بالنسبة لكاتب من عيار زولا، الذى يمكن أن يتماهى معه، على صعيد القريحة وسمو الرؤية، هو مؤلف البؤساء. ولا شك فى أن إيمان هوغو الإنسانى والاجتماعى، كان أيامه مدعوما من طرف كل المذاهب الطوباوية التى كانت تعرش فى هوامش الرومانسية؛ اختفت جميعها فى حقبة زولا وأخلت المكان لأشكال اشتراكية أكثر واقعية (أو أكثر سياسية إذا شئنا)، بل لرؤية للتاريخ قائمة بالعكس على صراع الطبقات، وإن كانت الماركسية فى فرنسا آنئذ معروفة قليلاً؛ بهذا وجدت يوتوبيات زولا نفسها متأخرة مقارنة مع المذاهب الاجتماعية أو السياسية فى زمنها، تخالها تدور فى الفراغ، الشئ الذى يفسر قلة الحماس الذى قوبلت به الأجزاء الثلاثة من الأناجيل الأربعة. ثم أن نفسه سنة ١٩٠٠ بمثابة هوغو، كان بالتأكيد شيئاً مغريباً بالنسبة له ككاتب، لكن بتعبير سياسى كان ذلك عديم المعنى.

ككاتب الدريفوسية الكبير الآخر هو اناطول فرانس (١٨٤٤-١٩٤٢). من نفس جيل زولا، انخرط فى القضية متأخرا للغاية، وبالضبط فى اللحظة التى أقيمت فيها دعوى ضد مؤلف "أثم"، حيث دافع عنه. انطلاقاً من التاريخ، سيساهم فرانس فى أغلب حلقات القضية، إلى درجة أنه أصبح نوعاً من الناطق الرسمى باسم حقوق الإنسان. ولأنه قليل الميل، بالمزاج، إلى وضع ثقته فى المعارك البطولية والطلائعية،

فسوف يلعب بالأحرى دور كاتب الجمهورية الثالثة الرسمي، وستكافئه عند وفاته بإقامة مراسم تأبين وطنية له؛ كما خصته الجماعة السريالية الصغيرة بصورة أخرى ساخرة.

وإذا كان زولا، في آخر حياته، يعتبر نفسه هوغو، فإن أناتول فرانس كان دائماً يعتبر نفسه بمثابة فولتير: فقد احتفظ من القرن الثامن عشر بعلم الجمال الكلاسيكي والذوق المرفه والأبيقوري ذي الرقة الواضحة؛ وهو على الخصوص وريث الأنوار، بشكوكيته، حسه الساخر وعقلانيته الزائدة عن الحد؛ ولأنه عدو كل دغمائية ومشهر مناهضته للكهنوت، فقد كان يصرح ببعض تعاطفه الاشتراكي. نظرتة للقضايا السياسية هي قبل كل شيء نظرة أخلاقي شغوف لكن متسامح على الدوام، لكن لاوهم لديه حول الرجال والسياسة، يثق في فضائل السخرية والفكر النقدي أكثر من ثقته في أفعال الإيمان المهتاجة أو التصريحات المتحمسة الكبيرة. في هذا الاتجاه، يقترح أناتول فرانس الصورة الخاصة لكاتب ملتزم ال "بين بين" والاتزان، الذي يحرص في الحل والترحال على نوع من التحفظ إزاء القضية التي يكون بصدد الدفاع عنها.

من وجهة النظر هاته ، لا تخلو شخصيته المقدسة تقديسا أعمى ، السيد برجورى ، من اهتمام ملحوظ. وسنعتثر عليها في سلسلة الوقائع التي كان يكتبها فرانس لجريدة صدى باريس والتي جمعها بعد ذلك في

مجلد تحت عنوان عام: التاريخ المعاصر. والسيد برج - أستاذ اللغة اللاتينية في جامعة إقليمية ، يعيش مع أخته وابنته - شخصية مزاحة ، يراقب الأحداث التي تقع حوله بمزيج من الفكر النقدي والسذاجة المحيرة ، كما لو كان عاجزا عن الانخراط والمساهمة فيها ، موثرا المناقشة المفصلة حول مسائل فرعية أو التوقف بسخرية على صفات الفاعلين المعنيين. زد على ذلك ، أن آخر جزء من سلسلته الروائية ، "السيد برجورى فى باريس" ، يعثر على الشخصية المعينة فى العاصمة فى اللحظة التى كانت فيها القضية فى أوجها وسائرة لصالح الدريفوسيين: عندئذ نكتشف أن السيد برجورى يتخلى عن وضعه التهمى والمتقرز لينظم إلى معسكر التعديليين ويشهر إيمانه الجديد بالاشتراكية. تطور الشخصية هذا ، هو بالضبط تطور فرانس نفسه ويدل على قوة الجاذبية التى كانت القضية تمارسها على مجموع مؤسسة الأدب.

الحال أن هذا الانتماء التام يبقى حدثا استثنائيا لدى أناتول فرانس ، وسيعود فى النصوص التالية إلى التحليل الساخر والمتحفظ الذى يميزه هكذا ستحوّل قصته "قضية كرانكى" المنشورة فى كاييه نو لا كائزين (دفاتر نصف شهرية) ، رهان القضية ، بحيث سيصبح دريفوس هو كرانكى ، بائع جوال فقير ، جاهل ويلا حماية ؛ يُتهم زورا بإهانة شرطى ويحاكم رغم الشهادة المبرئة لأحد الجامعيين ، باسم

الضرورة القصوى الحامية للمثلى النظام دائماً. قوة قصْد أناطول فرانس هى أن يتخيل هنا ليس فحسب قضية دريفوس ، بل بالأخص إبراز السهولة التى ترتكب بها المظالم دون طعن ممكن عندما تصيب الأضعف من الناس الأقل قدرة على الدفاع عن أنفسهم. كتابة هذا سنة ١٩٠٢ ، يعنى مسبقاً بداية توثيق على ضمير الدريفوسية الظافرة.

أخيراً ، ينشر أناطول فرانس سنة ١٩٠٨ "جزيرة البينغوين" ، التى تريد استخلاص نتائج القضية. ظاهرة فريدة تقريباً فى الأدب الحديث ، إذ يستعير النص شكل الحكاية الفولتيرية: قُدِّمت فيها فرنسا فى صورة أنواع البينغوين ، ورُسم تاريخها فى خطوط عريضة مختزلة يهدف الوصول إلى "قضية بَيْرُو" ، الضابط اليهودى المتهم بتحويل ثمانين ألف حزمة تبغ لصالح المُسَوِّين ، عدو البينغوينى بالوراثة. مؤكد أن الهجاء أسر: يطلق أناطول فرانس العنان لانفعاله المضاد للكهنوت ، التهم أبطال القضية بمهارة والخلاصات التى انتهت بنهش البيروتين بعضهم البعض بعد انتصارهم واشتعال الحرب بين المسوينيين والبينغوينيين ، لا تدع مجالاً للشك فيما يتعلق بالتأويل المكشوف والمتفائل الذى يقترحه فرانس بصدد القضية (تأويل واضح أيضاً ورؤيوى من وجوه معينة).

لكن يبقى السؤال التالى ما الذى يجعل هذه الحكاية الحقيقية والمسلية ، التى تبقى بمثابة المساهمة الأدبية الكبيرة لـ أناطول فى قضية

دريفويس ، تطمح إلى فعالية حقيقية عندما نقارنها بالمقالات النقدية والنصوص الملتهبة التي تحيط بها؟ فى هذا السياق ، يمثل جنس الحكاية الفلسفية خاصية قديمة تقريباً: فالنقل الساخر والهجائى للأحداث والشخصيات يخلق تأثيراً ملائماً أقل ، كما كانت الحال مع فولتير ، من إحساس بالمسافة والبعد ، كأن المؤلف كان يتفادى إضفاء تأثيره المباشر على الأحداث وأنه ينظر إليها نظرة بعد فوات الأوان. فى هذا تبدو قدرة تدخل الحكاية الفلسفية - وعليها أيضاً أن نتكلم عن قوتها الهجومية فى الجدل - ضعيفة ولا يمكنها بحال من الأحوال زعم منافستها للخطابات السياسية المختلفة التى تسليها بغزارة صحافة يومية كاسحة.

كذلك نقيس حدود الالتزام الأدبى كما تطور فى فلك الدريفويسية الرسمية: فعندما اتخذ زولا وضع هوغو ، أخطأ هدفه على نحو ما ، لأن الفترة لم تعد فترة يوتوبيا الرومانسية المغرية - وبنفس الطريقة أخطأ أناتول فرانس فى تبني دور فولتير ، لأن حدة وحيوية الجدل السياسى كانا يقتضيان أشكال تدخل أكثر استقامة ومباشرة. وباختصار ، لم يكن الأمر أنئذ يتعلق باستعمال نماذج الالتزام التى سبق تجريبها بل ابتكار أخرى جديدة صالحة لعالم يتطور فيه الجدل السياسى باستمرار وسهولة البلوغ بالنسبة لكل عبر الجرائد ، وعلى الأدب فيه أن يتساءل على المصادر الخاصة التى فى حوزته للتدخل بفعالية فى مواجهة هذا

التضخم فى الخطابات السياسية ، والتي يرفض من جهة أخرى التلبس بها . هنا بدأ خطان يلوحان: الرواية الأطروحة الباريسية التى تلتبس توظيف المحاكاة الواقعية لأهداف مقنعة ، ثم المقالة النقدية البيغية التى هى فى الآن نفسه الشكل القاعدى والمجاوز لأدب الجدل والجدال.

٢- باريس والديفوسية المضادة

إذا خص التاريخ كبار وجوه الديفوسية بترحيب واسع ، فلا يجب أن ننسى مع ذلك أن المعسكر الديفوسى المضاد كان يمثل فى البداية أغلبية الرأى أكثر مما يمكن أن يتصور وضم إلى صفوفه عددا كبيرا من الكتاب والمثقفين ، اجتمع أغلبهم فى حزن عصابة الوطن الفرنسى ، التى أسست كنار مضادة لرابطة حقوق الإنسان ، وقد ترأسها فردينان برونوتير: ومن المنتمين إليها نذكر فرانسوا كوبي ، خوصيه ماريا هيريديا ، بول بورجى ، جيل لوميتير ، بيير لويز ، جيل فيرن ، ليون ضوضيه (أما بول فاليرى فلم يوقع سوى العريضة الأولى المناهضة للديفوسية) والرسامين دوجا ورنوار ، كما دخل شارل مورا المشهد مع حركة "الفعل الفرنسى" لصالح القضية. لكن الوجه البارز لهذا الاتجاه هو موريس باريس بلا منازع ، "أمير الشباب" الذى كان له تأثير كبير فى أوساط واسعة من الرأى.

يمثل باريس ، المولود سنة ١٨٦٢ بمنطقة الفُوجْ ، صورة فرية بقدر ازدواجيتها: لا شك فى أنه كان آخر كاتب كبير مارس بالموازاة مع

نشاطه الأدبي عملاً سياسياً قادة مرات عديدة إلى انتخابه نائباً برلمانية. من هاته الزاوية يذكرنا وضعه بوضع شاطوبريان: كاتب ورجل سياسية في نفس الآن ، كل مساره مشروط بالتمفصل المتشعب بين هذين الدورين المتميزين والمعروفين بتنافرهما ، بحيث أنه كان بلا شك الأكثر سياسة من بين الكتاب وأكثر رجال السياسة تأدياً في زمنه ، (ونشير بالمناسبة إلى أنه في نفس المرحلة بدأ ليون بلوم عملاً أدبياً في المجلة البيضاء ، ليتخلى عن هذا الخط عندما تطوع كلية في السياسة).

عُرف بارييس في الأدب من خلال ثلاثية "عبادة الأنا" (١٨٨٨ - ١٨٩١) ، التي ستمارس تأثيراً عميقاً على أكثر الكتاب تطلباً ، من أندري جيد ، المعاصر له تقريباً ، إلى بلوم ، الشاب المبتدئ آنذاك: كان بارييس في تلك الفترة مدّاح أنانية زائدة عن الحد ، ورجسية متمردة على كل إكراه وكل شكل من أشكال الكبح الاجتماعي. بمرور هذه المرحلة ، صار نائباً بولنجياً (نسبة إلى بولنجيه الذي أعلن معارضته للحكم القائم في فرنسا بين ١٨٨٥ - ١٨٨٩) وقام بانعطاف إيديولوجي كبير: لا يمكن للأنا أن تعثر بمفردها على قاعدتها ؛ فهي مختركة بالاجتماعي ، مؤسسة به ، مغلقة في تاريخ وأرض يمنحانها معناها الحقيقي. هذا الولاء "للأرض والأموات" سيعبر عنه في ثلاثية جديدة بعنوان "رواية القوة الوطنية" ، التي ظهر جزؤها الأول ، المستأصلون سنة ١٨٩٧ ، في حينه ليجعل من بارييس ناطق الديرافوسيين المضادين

الرسمى. انطلاقاً من هذا التاريخ ، غدا باريس ، صحبه مورا ، ممثل
الوطنية الفرنسية الكبير ، مثلما كان يظهر لصالح القضية. ومع انفجار
الحرب التى كان يصبو إليها تهيجه الحربى النقوم، يتحول باريس إلى
حامل مبخرة وحدة وطنية ، مؤلفاً بين مجموع مكونات الأمة الفرنسية
فى مقاومة العدو المشترك حتى الموت. وبعد وفاته سنة ١٩٢٣ ، أهديت له
، وطبعاً ليس دون تعرضه لمحاكمة خيالية مقذعة من تنظيم الدادائيين
والسرياليين ، مراسم تأبين وطنية ، شأن أناطول فرانس.

من المؤكد أن باريس ، إيديولوجيا وسياسياً ، يجسد الأسوأ: فقد
صاغ باستعارته من دير وليد ودريمون ، وطنيته ، معارضته للبرلمان
والديمقراطية ، كرهه للأجانب ، مناهضته للسامية وتهيجه للحرب ،
التربة التى عمدها المؤرخ زيف شترنيل بـ "الأصول الفرنسية لفاشية"
(أنظر شترنيل ١٩٧٢ ، ١٩٨٧). والحقيقة أن باريس كان ، من مناحى
معينة ، ينجو من هذه الصورة بمفردها وأن غوايته طالب ما وراء أقليات
الرأى الوطنية. لم يحدث هذا لأنه كان كاتباً فقط ، ولكن بالضبط لأن
فكره كان مفرط التحول ليجعل منه عقائدياً متصلباً ؛ لم يكن ، خلافاً
لمورا ، صاحب طبع نظرى إنما عرف كيف يحافظ على فكر حر نسبياً ،
تقوده فى الغالب ردود فعل انفعالية: فى سنة ١٩٢٢ ، عندما أصبح
الاسم المرجعى لليمين الأكثر تطرفاً ، خول لنفسه نشر "حديقة على
الأورونت" ، رواية يشغل فيها الحب والشهوة حيزاً واسعاً ، والتى أثارت

سخط الأوساط الكاثوليكية المحافظة. وعلينا أن نؤكد أن باريس بالإضافة لهذا ، وحتى في أشد الحروب الكلامية نشاطا ، لا يتنازل أبدا عن سمو فروسى معين وعن احترام حقيقى لخصمه: إبان اغتيال جوريس ، شوهد وهو يندفع بالقرب من جثمانه ليحيى عدوه السياسى ؛ ومن حسن الحظ أن هذا الموقف كان يتعرض وموقف مورا والحركة الفرنسية ، اللذين كانا يوسعان فى اللحظة ذاتها جو كراهية وحرب أهلية ، ويدعوان إلى العنف الجسدى (مع باعة الصحف الملكية) ويناديان بالقتل. جو بغيض سيجثم بثقله على مآل تاريخ فرنسا السياسى.

من وجهة نظر أدبية ، ينطوى باريس على كافة سمات الكاتب الملتزم ، وإن كان ينطلق فى أثره الإبداعى بين ما يتسع لكل كتابة سياسية (كما حصل فى مشاهد وعقائد الوطنية ، مثلا ، أو مجموع مقالاته الصحفية) ، وبين ما يخص الأدب وحده. فى تقاطع هذين الميلىن بالضبط يقع أثر باريس الأدبى الملتزم ، الهام والمشتهر بالخصوص فى الراوية الأطروحة. ويكون هذا الجنس فى الحقيقة الشكل المرجعى لكل التزام روائى: وكل الكتاب الذين سيتمتهنون الراوية بعد باريس ، من مالرو ، دُريو ، أراغوان ، نيزان ، إلى سارتر أو كامى ، سيتواجهون بطريقة أو بأخرى مع طراز الراوية الأطروحة كما ساهم باريس فى تشكيله ؛ وشىء دال أن يُقرأ النص الملتزم الأول لسارتر ، طفولة قائد (١٩٣٩) ، على أنه قلبٌ تقليدى لرواية الأطروحة الباريسية بجلاء.

أشرنا سابقا (أنظر الفقرة المتعلقة بالرواية فى الفصل السادس) عن مميزات الرواية الأطروحة: يتعلق الأمر بنوع من أنواع الحكى المتحكّم ، الذى ينزع إلى برهنة وفرض معنى يكون قدر المستطاع متواطئاً: من جهة ، على الرؤية للعالم التى توجه الحكى أن تكون واضحة ، صريحة ولا لبس فيها. ومن أخرى ، تُعرضُ هذه الأطروحة بالخيال الواقعى ، ومنذ ذلك الوقت لا تقوم سلطتها ومصداقيتها إلا على احتمال الحكى نفسه ، أى على المطابقة المرجعية للحكاية المسرودة. وخلافا للنص الطوباوى الذى يمتلك حرية شبه لا محدودة فى تدمير الواقعى على هواه . تجد الرواية الأطروحة نفسها إن خاضعة لضرورة الاحتمال تلك ، التى تقلص هامش اشتغالها وتحمل العلامة الدالة على هذا المشروع الأدبى.

مع ثلاثية "رواية القوة الوطنية" ، يوضح باريس بمهارة فائقة قدرات وحدود الرواية الأطروحة ونتابع نحن هنا التحليل الذى اقترحته لها سوزان سليمان (١٩٨٣). يوافق الجزء الأول "المستأصلون" ، مجرى شبه مثالى لهذا الجنس الأدبى: يتحدث عن مصير سبعة شبّان من اللورين (فى رحلة إلى مدينة باريس) ، تعرضوا دون استثناء للتأثير المثبط الهمة والموهن الذى بعثه فيهم تدرّيس بوتيي ، شاعر الاستئصال والعقلانية المجردة ؛ وعلى هذه الأرضية المشتركة ، ستتفرّق سبلُ الأبطال بناء على مدى تحرّره أو عدم تحرّره من عقائد مدرّسهم المشنومة ، وتقترح الرواية بهذا علماً من القيم الثنائية المتفرعة بإحكام.

منها مصائر "أمثلة سلبية" بالنسبة للذين سيقون تابعين لبوتى وسيضلون ، إلى درجة أن أضعفهم ، راکاضو ، سيرتکب جريمة ويحاكم بفصل رأسه ؛ ومصائر "أمثلة إيجابية" بالنسبة للقليل منهم ، الذين ستسعفهم الصلابة والقوة فى التملص من أفكار مربیهم الشريرة ويعثرون على معنى التجذر عبر الانتماء الفطرى للحس الوطنى وقيم الأرض والأموات.

على هذا النحو الذى وُصف به ، يقوم خيال الأطروحة بوظيفته خير قيام - حتى وإن كان بإمكان قراءة أدق أن تكشف بسهولة عن بعض العيوب الكبيرة فى البناء الإکراهى الذى أحدثه باريس، لكن الجزأين المتبقين أكثر دلالة فى النطاق الذى نرى فيه الحكة يدمج على صعيد أول أحداث التاريخ السياسى الحديث: تعالج رواية "مناداة جندى" مغامرة بولنجى ورواية "وجوههم" فضيحة باناما ، وهما حلقتان اثنتان شارك بهما باريس وأمل وطيد يحذوه فى رؤية الجمهورية الثالثة تنهار، والحال أن هاتين الحملتين ، كما لاحظت سليمان ذلك بقعة ، قد فشلتا حتى وإن كان المعسكر الخصم هو الذى انتصر بالنسبة لباريس، من ذلك ، نقدر الصعوبة التى تواجه كاتب هذا الجنس الأدبى: أن الواقع التاريخى الذى يجب أن يخضع إليه ليحافظ على احتمال الحكى ، يخالف الأطروحة التى يبلورها المؤلف. وهنا يكمن تناقض يتعذر اختزاله على نحو ملائم: لقد حاول باريس عبثا اقتراح بعض الحيل الخيالية

طامحاً إلى تأكيد أنه كان بوسع معسكر الخير (اليمن الوطنى والمعارض للبرلمان) أن ينتصر وأنه كان على صواب ، كما حاول عبثاً أن يقترح أن معركتين خاسرتين لا تعنيان هزيمة نهائية وأن المستقبل سيشهد انتصار معسكر الخير ، لكن التاريخ كذبه. ويشير هذا إلى الضرورات المتضاربة التى يحتار بينها كل روائى ملتزم: إما أن يأخذ على عاتقه التاريخ المباشر لأنه مادة الالتزام نفسها ، مجازفاً مع ذلك برؤية هذا التاريخ وهو يكتب المؤلف أو يتطور خارج إرادته (خلفاً لرواية خيالية تماماً) ؛ وإما أن يمتنع نمط سردٍ تحكى وإكراهى ، تُعرض فيه ، بصراحة ودون غموض ، الوضعيات التى يحظرها المؤلف خوفاً من مشاهدة نفسه وهو ينفصل عن اختلاج الزمن الحاضر. هذه الصعوبة المنيعه ستكون هى النقطة الأساسية فى التجربة الروائية لكتاب الثلاثينيات الملتزمين.

٣- بئغى اللا نظامى

لا يمكن أن نكمل مشهد الأدب الملتزم هذا أيام قضية دريفوس دون إثارة شارل بئغى الذى يُعدُّ نونَ شك أكثر الشخصيات جاذبية وإثارة فى تلك المرحلة: أخاذ بكرمه ، صفائه ، صدقه مع نفسه وإزاء القيم المدافع عنها أثناء القضية ، مُغضب بعناده وتصميمه القريب من الفكرة الثابتة ، وبيقته من أنه على حق خلفاً للجميع.

يعتبر بيغى ، المزداد سنة ١٨٧٣ وسط عائلة فقيرة "لا نظاميا" أصيلاً ، فقد حافظ على نفسه نوماً خارج كل انتساب إيديولوجى متصلب وقاوم كافة أشكال التعبئة الحزبية. إضافة إلى أنه ، سياسيا ، غير قابل للتصنيف ، الشيء الذى يفسر أن إرثه قابل للمطالبة من طرف اليمين واليسار: اشتراكى وكاثوليكي ، جمهورى ومدافع عن فرنسا الخالدة ، دريفوسى مبكر ومدعى دوام الاستعداد للحرب ؛ فى آخر عمره (مات فى الجبهة غداة معركة المارن) ، كان بيغى ممثلاً بالمتناقضات كما بذل قصارى جهده فى محاولة تجاوزها فى تركيب يوائم بين كل "وجوه فرنسا".

كسب بيغى ، الذى قبل بدار المعلمين بشارع أولم ، لصالح القضية بواسطة لوسيان هير. كان إذن من أول المنخرطين فى المعركة من أجل مراجعة المحاكمة وأول مقنعى جوريس بالانضمام إليهم. ولأنه جندى اشتراكى لا نظامى ، فقد عارض أولا جيل غيسد ، قبل أن يختلف بشدة مع جوريس. موازاة لهذا ، غادر دار المعلمين ليفتح مكتبة ، وكان يلتقى فيها أعضاء الدريفوسية الأكثر نشاطاً. فى سنة ١٩٠٠ أصدر مجلة "دفاتر نصف شهرية" ، المشروع التوجيهى الذى نهض به وحده وتحمل مسئوليته إلى يوم وفاته الأمر الذى حكم عليه بالعيش فى عدم استقرار مادى كبير للغاية.

إن أثر بيغى الأدبى أثر مزدوج ، شعرى وجدالى فى الآن نفسه .
كان فى الواقع شاعر جان دارك شعبية وكاثوليكية ، جمهورية ومجسدة
لقيم فرنسا الخالدة ، وهو سعى لا يخلو من غموض مادام اليمين الأكثر
تحفظاً ينصبه فى اللحظة نفسها مثالا للقيم الوطنية: هكذا سينظر
لصدور "سر محبة جان دارك" سنة ١٩١٠ ، من طرف اليسار بمثابة
جحود ، فى حين اعتبره اليمين ، وباريس بخاصة ، المناسبة غير
المنتظرة لضم بيغى إلى قضيته إلى جانب هذا الأثر الشعرى الطافح
بكل معانى الكلمة ، كان بيغى رئيس التحرير الأول لـ "دفاتر نصف
شهرية" . المجلة التى رأى فيها عصب وذاكرة الديرافوسية الأصلية: كل
أثره النثرى ، الهجاء الخارق ، صدر فيها ، على إيقاع راهن سياسى
كان بيغى يتابعه ويعلق عليه بانتباه وتيقظ بالغين .

من بين النصوص العديدة التى صدرت فى الـ "دفاتر" ، والتى
كان بعضها (مثل المال ، وطننا ، الخ) جزءا من أندر نصوص الأفكار
والمعارك ، التى بلغت شأوا النصوص الكلاسيكية ، نجد "شباينا" ، الأكثر
تمثيلا . كان هذا النص الهجائى الذى صدر سنة ١٩١٠ ، والمتزامن مع
الـ "سر" ، جوابا لليمين واليسار على السواء ، طريقة إذن بالنسبة لبيغى
فى رفض الانتماء إلى معسكر مّا ولعب من جديد دور اللانظامى واللا
مصنّف الذى يحب أن يعود فيه المؤلف إلى التجربة المؤسسة للقضية ،
ويفضح "تحليل" الديرافوسية (التي بدأت سنة ١٩٠١ - ١٩٠٢ ، مع تبني

قوانين كومتب حول فصل الكنيسة عن الدولة ، التي ثار بيغى ضدها بعنف). تلخصت كلمات هذا النص الهجائي المطول فى فضح ما يمكن تسميته اليوم بـ "الحصاد السياسى" للقضية وتدهور المثل الأعلى الديرافوسى إلى انتهازية سياسية ، الذى يقطع مع القيم التى كانت تحفز الديرافوسيين المتقدمين ، الذين يعتبر بيغى نفسه الناطق باسمهم. ولتوضيح هذا التطور المحزن ، حث بيغى على التمييز بين الـ "إيمان" والـ "سياسة" ، مؤكداً على "كل شىء يبدأ فى وينتهى فى السياسة" (شبابنا ، ص ٢٠): يطابق الإيمان هنا الحماس العميق وغير المغرب الذى يتأسس به عدد معين من القيم ، وحيث تجد رؤية للعالم جديدة إمكانية التعبير عن نفسها بكل وصفاء المثل الأعلى ؛ إنه فى نظر بيغى ، انتماء تلقائى ومتبصر فى الآن ذاته ، فعل إيمان ينخرط فيه الكائن كلية. يترك الإيمان المجال للسياسة فى الوقت الذى تفقد فيه القيم التى أحدثها فحواها وتتعفن فى حسابات المصلحة والترتيبات المتحدرة من الواقع السياسى ، الذى أصبح فيه مجرد تأكيدات شكلية بسيطة فى خدمة التعريف بالأحزاب وتبرير كل أنواع الانتهازية. وضد التعفن السياسى ، يريد "شبابنا" التأكيد ثانية على أولوية الإيمان: بهذا كان بيغى من حيث لا يدري منشغلاً بإثبات التعارض الذى بات ينشأ بين المثقفين والسياسة ، فى النطاق الذى يتم فيه التدخل الفكرى دائماً ضد السياسة وباسم قيم الترقع والمثل الأعلى التى تصف بها الإيمان حسب بيغى.

من هذا المنظور ، اتسمت المقالة النقدية بالرفض العنيد للموافقة على الانقسام السياسى المترتب عن القضية. بالنسبة للمؤلف الدريفوسية صدرت فى الواقع عن إيمان ثلاثى: فرنسى ، مسيحى ويهودى ولأن الإيمان الدريفوسى كان فرنسياً ، فقد فكر شموليا فى التعارض بين الوطنيين والجمهوريين ؛ ولأنه كان مسيحياً ويهودياً ، قد رفض بقوة لا كهنوت البعض كما رفض لا سامية البعض الآخر. بوسعنا إذن أن نقيس إلى أى مدى ينكر بيغى باسم متناقضاته الذاتية أو باسم توفيقيته ، بداهة التعارض بين اليسار واليمين ، التى ستنظم الحياة السياسية من بعد. فى هذه الظروف يكون هدف المقالة النقدية الهجائية هو قلب الوضع: بحيث لا تشكل متناقضات المؤلف الإيديولوجية أى انحراف استنادا إلى الوضع السياسى ، لكن تعارض يسار - يمين هو الذى يشكل انحرافاً بالقياس إلى البداهة التى هى كون التصور الصحيح والحقيقى للسياسة هو تصور بيغى.

يقدر المرء العزلة والإقصاء اللذين نذر بيغى لهما منذ ذلك الوقت بتأكيد ، وحده ضد الكل ، على أولية رؤيته للعالم: "إننا فى وضع سيء للغاية. الحقيقة أننا نوجد تاريخيا فى نقطة حرجية ، فى نقطة التصرف بلا رؤية ، هى ذى نقطة التفرقة. نحن اليوم بالضبط بين الأجيال المؤمنة إيماناً جمهورياً والأجيال التى ليست كذلك ، بين تلك التى ما تزال تمتلكه وتلك التى لم تعد تمتلكه أبداً. إذن لا أحد يريد أن يصدقنا. من الجهتين. على حياد ، لا هؤلاء ولا أولئك. (...)

"نحن بين الاثنين. لا أحد يريد تصديقنا إذن. لا هؤلاء ولا أولئك. نحن على خطأ بالنسبة للآخرين". (شبابنا ، ص ١١ - ١٢) واضح أن النص يتمركز على هذه العزلة. هو في هذا خاضع للتفخيم الهجائي الذي وصفناه سابقاً: فالهجاء يعرف أنه يضرب في حديد بارد ، ولا أحد يصدقه. من هنا أيضاً تلك الرؤية الغسقية للعالم التي تتخلل النص ، ذلك اليقين المؤكد مراتٍ عديدة في لحظة حرجة ومشاهدة التحلل الحتمي للإيمان الديرافوسي والجمهورى ، بون أملٍ في الإصلاح.

يعرف الهجاء مع ذلك أن حقيقة البداة هاته ، التي تتملكه يعذر قطعاً تبليغها ، لأن التدهور في هذه النقطة قد استفحل ، فلا هو ولا غيره يتكلمان نفس الكلام. وفي حالة بيغى ، تعد هذه المجاببة مع كلماتٍ حُرِّفَ معناها وشوّه ، حساسة للغاية في كتابة المقالة الهجائية:

"تحدثوننا عن التدهور الجمهورى ، أى بالضبط عن تدهور الإيمان الجمهورى في السياسة الجمهورية. ألم تحصل ، أليست هناك تدهورات أخرى؟ كل شيء يبدأ من الإيمان وينتهى في السياسة. كل شيء يبدأ من الإيمان ، من إيمان مّا ، من الإيمان الشخصى وكل شيء ينتهى في السياسة. ليست المسألة المهمة ، من المهم ، من المثير للاهتمام، المصلحة ليست مسألة أن تنتصر هذه السياسة على تلك ومعرفة من ستنتصر من بين كل السياسات. المصلحة ، الأساسى هو

أنه فى كل نظام ، فى كل تنظيم أن لا يلتهم الإيمان قط من طرف السياسة التى خلقها .

ليس المهم ، ليست المصلحة ، ليست المسألة انتصار هذه السياسة أو تلك ، إنما هى أنه فى كل نظام ، فى كل تنظيم ، كل إيمان لا يلتهم هذا الإيمان من طرف السياسة المتحدرة منه. (شبابنا ، ص ٢٠)

كل كتابة بيغى الهجاء تقوم على هيئة الاستدارة المتكررة والتعددية التى تشكل علامتها الفريدة. فكر عنيد واستحواذى بالتاكيد ، لكنه أيضاً مجابهة مباشرة مع اللغة. لا وجود هنا لأسلوب جميل ، هناك كتابة تحد وتوسع ، مازجة باستمرار نفس الكلمات ونفس العبارات فى نوع من الرغبة من الإلزامية فى ترسيخ معانيها من خلال تكرار وتعداد ما يشبه المرادفات. كل مقالة من مقالات بيغى الهجائية تكتشف من جديد الكلام الذى يتكلم ، ومن جديد تُرسخ معنى الكلمات التى يستعملها ، مشغلة فى حلقة مقفلة تبعا لمنطق اتجاهها الخاص ، كما تُقيم هذه الكتابة التى لا نظير لها.

يمكن للإنسان أن يتصور منذ ذلك الوقت أن مربوط الشعر والمقالة الهجائية لدى بيغى ليس غير لائق كما يمكن أن يظن للوهلة الأولى: ففي هذا ذلك تكمن نفس المقاومة الصماء والعنيدة مع الكلام الذى يهتدى

إليه ، نفس إرادة الطواف حوله بهدف امتلاكه ، فى نهاية المطاف. لهذا يعد التزام بيغى التزاما أدبيا للغاية ، بالمعنى الحديث للكلمة ، بما أنه دائما قضية كتابة ولغة فى الأخير. من هذا الباب سيظل على الدوام مبهما: أليس شئ الثورة على اللغة نفسها ، شكل الالتزام الأكثر احتراما ، الذى يتطلبه الأدبُ ، والأضعف فى طبع السياسى؟

الفصل الثاني عشر مُختَبَر ما بين الحربيْن

شهدت العشرينات والثلاثينيات عودة الأدب للانشغال بالقضايا السياسية بشكل مكثف. فقد "دُعِيَ" كل المشتغلين في الحقل الأدبي ، بدرجات متفاوتة وبِمَعَانٍ مختلفة ، للانخراط في النقاش الاجتماعي والسياسي: وهكذا تَخلى كثير من الكتاب عن تحفظهم وأصبحت لهم مواقف محددة وأصبح المتبصرون منهم يتساعلون عن سبل التوفيق بين ممارساتهم الأدبية والالتزامات الإيديولوجية التي لم يعودوا يجدون حرجاً في إظهارها والمطالبة بها. وبهذا تكون فترة ما بين الحربين فترة مواجهة شديدة بين الأدبي والسياسي وبالتالي تشكل مختبراً تم فيه تجريب أشكال عديدة من الالتزام الأدبي.

ومن السهولة بمكان التعرف على نواحي انجذاب عالم الأدب ، على غرار الرأي العام برمته ، نحو السياسي. نذكر في المقام الأول نكبة الحرب العالمية الأولى ، التي خرجت منها فرنسا منتصرة ، ولكن منهكة

ومحطمة: إذ لم يكن أى أحد ليتخيل فظاعة تلك الحرب ولا المدة الزمنية التى استغرقتها ، والتى كانت الخسائر البشرية التى نجمت عنها فادحة، لقد تألم الضمير الأوربى كثيرا أمام هذه الحرب "الحديثة" (أى الحرب الصناعية والرأسمالية): لقد أدرك الناس أنها هى الوجه المظلم لمجتمع كان العنف الأساسى فيه ، حتى ذلك الحين ، يتم التلميح إليه فقط. أضف إلى ذلك أن السلام الذى تم التوصل إليه مع ألمانيا بدا على الفور سلاما هشاً للغاية: فالتعويضات الضخمة التى فرضت على تلك الدولة المنهزمة ، ونزع أسلحتها واحتلال منطقة الروهر تشكل إهانات تقلل من حظوظ إقامة سلام دائم.

وبالموازاة مع ذلك المستقبل الغامض لمع "بريق فى الشرق" فقد ألهبت ثورة ١٩١٧ العقول وبعثت فى بعض النفوس أملا جديدا ، فجأة فرضت الشيوعية نفسها كإمكانية سياسية جديدة وبدأت وكأنها تحقيق على أرض الواقع ليوتوبيا سياسية كبيرة. وقد وجد الإيمان الثورى الذى ظل قوياً فى فرنسا منذ ١٧٨٩ ، فى النظام السوفيياتى نموذجا جديدا ينخرط فيه ، وهو ما يفسر استسلام ذلك العدد الكبير من الكتاب والمثقفين لذلك "الانقلاب" الذى أحدثته الثورة الروسية ، وهو انقلاب بلغ من القوة حداً جعله يحظى بدعاية فعالة تقوم بها السلطات الروسية التى ينوب عنها الشيوعيون الفرنسيون (لنذكر فقط طقس السفر إلى الاتحاد

السوفيياتى الذى كرس له أنفسهم الكثير من المثقفين الذين يعتنقون
فلسفة الشيوعية منذ بداية الثلاثينيات).

وأخيراً شكّل استلاء موسوليني على السلطة فى إيطاليا سنة
١٩٢٢ وتنامى قوة النازية منذ ١٩٣٠ ظهوراً مفاجئاً لقطب سياسى
جديد ذى جاذبية ؛ وهكذا سيكون على أغلب الفاعلين فى الحياة العامة
والثقافية أن يحددوا موقفهم من الفاشية ، سيما وأن وصول هتلر إلى
السلطة سنة ١٩٣٣ يدل على انبثاق ألمانيا تُعتبر مصدر تهديد من
الناحية العسكرية. وقد كانت للفاشية فى فرنسا جاذبية حقيقية ، وما
يفسر ذلك هو القدرة التى قيل أنها تتمتع بها فى تجاوز البديل التقليدى
الذى هو يسار - يمين: فالفاشية هى فى ذات الوقت اجتماعية وقومية ،
وثورية ومحافظة ، وبالتالي فهى ليست لا من اليمين ولا من اليسار
(وبهذا الصدد نحيل على التحاليل المتّجادل حولها ، والتى تظل مع ذلك
أساسية ، التى قام بها زيف ستيرنهيل Zeev Sternhell سنة ١٩٨٣).
الثابتة الأخرى التى تفسر الإعجاب بالإيديولوجية الفاشية هى صورة
الشباب ، والقوة الرجولية ، والسلوك العسكرى وتحميس الطبقات
الشعبية التى تقدمها من خلال تظاهراتها الجماهيرية الكبيرة.

فى بداية الثلاثينيات ، وجدت الديمقراطية البرلمانية نفسها فى
وضع معقد بين نظامين كليانيين فى طور النمو. وقد بدت قوة جذبها
للمثقفين والرأى العام ضعيفة بالمقارنة معهما: فهى لا تعد إلى الأذهان

فقط مسؤوليتها عن مذبحة ١٩١٤ - ١٩١٨ وكذا عن الأزمة الاقتصادية لسنة ١٩٢٩ ، بل تظهر علاوة على ذلك كنظام آيل للشيخوخة ، ممارس لسياسة التعادلية ، بلا طموح ومفتوح على كل التسويات ، بل على التساهلات ؛ وبما أنه كان محتكرا من طرف الأعيان فإنه لم يتمكن من إثارة حماس الجماهير الشعبية لتتخبط فيه بكثافة كما حصل فى إيطاليا الفاشية ، وفى ألمانيا وفى روسيا السوفياتية. وقد أدى ظهور الأنظمة الكليانية إلى إعادة تشكيل الحياة السياسية الفرنسية بشكل كبير: إذ أصبح ذهان القطبان يجذبان النقاش الإيديولوجى وأصبحت مراعاتهما ضرورية فى التموقف ؛ ورغم محاولة الخروج من بديل اليمين واليسار (التي انتهت فى كثير من الحالات ، مثلما أسلفنا القول ، بالانضمام إلى الفاشية) ، فإن هذا التعارض يظل حيويا ، ولكن بمضامين جديدة: فاليمين يتجمع تحت لواء معاداة الشيوعية ، واليسار تحت لواء معاداة الفاشية. بقى القول بأنه لا يجب أن ننخدع بسهولة قراءة هذا النقاش السياسى الثنائى القطبين ويأنّ هذه المرحلة هى مرحلة كل المبهمات الإيديولوجية: فالصدمة التى خلفتها الحرب الكبرى والخوف من احتمال حدوث مواجهة جديدة نجمت عنهما تقلبات وضلالات تبدو لنا اليوم غير مبررة أو غير مفهومة.

أبرز مثال على هذه المبهمات الإيديولوجية هى الطريقة التى تم بها استقبال روايات سيلين الأولى ("رحلة إلى تخوم الليل" و "الموت

بالدين"): نظراً لتثوير سيلين للكتابة الروائية فى تلك المرحلة ولسخطه على الفظاعات التى نجمت عن تلك الحرب الأولى فقد حظى بالتقدير من اليمين ومن اليسار كليهما (بحيث أن إلزا تريولى Elsa Triolet وأراغوان Aragon قاما بترجمة روايته إلى الروسية) ، وقد وجد كل من اليمين واليسار فى رواياته وقوداً لخطابيهما. ولكن هذا اللبس الإيديولوجى ، الذى ستثيره مقالات هذا الكاتب المعادية للسامية ، تتجلى على مستوى آخر: هل تتعلق رواية "السفر إلى تخوم الليل" بالالتزام الأدبى حقاً؟ فالكاتب لم يكف عن المطالبة بـ "الأسلوب ضد الأفكار" ، والتأكيد على أن عمله هو قبل كل شئ عمل جمالى وبأنه لا ينوى "ممارسة السياسة" بالأدب. ومع ذلك فإنه لن يعارض دائماً أولئك الذين يصفون على أعماله معنى سياسياً ولن يقاوم كل الإغراءات ، بما فيها إغراء المقالة النقدية. هنا أيضاً ظل اللبس قائماً ، فقد قرأنا حديثاً ما كتبه بعض النقاد الذين يقدمون فرضية يجب بمقتضاها أن نقرأ مقال "مبالغ زهيدة من أجل مذبحة" على أنه جزء لا يتجزأ من البحث الأسلوبى الذى كان يشغل عليه سيلين ، عوض أن نقرأه كمجرد نص مُعادٍ للسامية.

هذا السياق السياسى والإيديولوجى المتوتر ينعكس على الكتاب وعلى أعمالهم - ومثال سيلين والاستقبال الذى حظى به يبرز فى ذات الوقت الحضور القوى لهذا السياق والالتباسات العديدة التى تنجم عنه. فالوسط الأدبى يعرف نفس التصدعات ، والجاذبيات والالتباسات التى

يعرفها المجتمع الفرنسي برمته. أضف إلى ذلك أن الوسط الأدبي عليه كذلك أن يصفى بعض الديون التي افترضتها خلال الحرب: وقد دافع الكثير من الكتاب بحدة عن الوحدة المقدسة وساهموا في "حشو الأدمغة" ، وهو شيء على الأدب أن يتخلص منه ليستعيد سمعته ؛ والسبب التدنيسي الذي وجهه السورياليون لباريس ولأناتول فرانس يرج في هذا السياق ، تماما كالهالة التي تحيط رومان رولان الذي ظل ، منذ ١٩١٥ ، يقاوم تجنيد العقول بنشره للكتاب "ما فوق العراك".

غير أنه يجب أن نشير إلى أنه سيكون تبسيطا مفرطا ومضرا أن نتخيل أن الالتزام يقتضى من الكتاب مجرد إظهار هذا الموقف السياسى أو ذلك: فعلا ، فالمنطق الذى يحكم الاختبارات الإيديولوجية الفردية يقابله منطق أدبى خاص ، منطق يعقد حدود النقاش، وبعبارة أخرى نقول بأن المسألة التى نجدها فى قلب الالتزام ليست مسألة سياسية فقط ، بل أدبية على وجه الخصوص ، بما أن الأمر يتعلق بتحديد كيفية ومدى إمكانية توافق ضرورات الأدب مع ضرورات العمل السياسى وقد اكتست المسألة أهمية كبير بحيث أن النموذج الثقافى الذى تمت إقامته فى إبان قضية دريفوس تغير فى العشرينات وظهرت للوجود عادات جديدة: أصبح الالتزام المثالى من أجل الدفاع عن القيم العالمية يلقي المنافسة من طرف الالتزام "الحزبى" أو "النافع" ، الذى بمقتضاه يقبل المثقف ، حرصا منه على الفعالية ، أن يضع نفوذه فى خدمة هيئة سياسية (وهى فى الغالب إما الحزب الشيوعى الفرنسى أو

منظمة العمل الفرنسي)وسيلقى هذا الشكل الجديد من الالتزام ، الذى بموجبه يتخلى المثقف عن جزء من استقلاليته لينخرط فى عمل سياسى جماعى ومنظم ، معارضة شديدة من طرف أولئك الذين عاشوا قضية دريفوس فى إبانها: فابتداء من ١٩٢١ - ١٩٢٢ ، أظهر رومان رولان ، المدافع عن "استقلالية الفكر" ، وهنرى باريس Henry Barbusse ، أول كاتب فرنسى ينضم إلى الحزب الشيوعى الفرنسى ، معارضتهما لهذا الموضوع ، وذلك قبل أن يقوم جوليان بيندا Julien Benda ، فى "خيانة المثقفين" بهجوم شرس على ذلك الانحراف الذى يؤدى بالمثقفين ، فى رأيه ، إلى التخلي عن القيم الروحية للمثل الأعلى والنزاهة لصالح تدخلات دنيوية حزبية. وقد كان لهذا المعطى الجديد فى الحياة الثقافية أثر على الأدب كذلك ، بما أن الأمر يتعلق هنا أيضاً بتحديد الكيفية التى يمكن بها للكاتب أو يجب عليه أن يلتزم ، وما إن كان سيضع هيئته وقلمه فى خدمة حزب ما أن سيستمر فى تجسيد "استقلالية الفكر".

ولكى نقوم بحصر الأشكال العديدة التى اتخذها الأدب الملتزم فى فترة ما بين الحربين فإنه يلزمنا قبل كل شىء أن نأخذ بعين الاعتبار تشكل الحقل الأدبى. من هذه الزاوية نجد الأدب فى العشرينات والثلاثينيات يتضمن قطبين كبيرين ، وكلاهما يجسدان تصورا معينا لما يجب أن تكون عليه العلاقات التى تربط السياسة بالأدب: يتعلق الأمر بالطليعة السريالية فى المقام الأول ؛ ثم بمنطقة نفوذ أندرى جيد NRF بعد ذلك.

١- السريالية والتثوير.

إحدى النتائج الثقافية الواضحة للأزمة الأخلاقية والفكرية التي نجمت عن نكبة الحرب العالمية الأولى هي ظهور ما اصطلح عليه بالحركات الطليعية. إنها ظاهرة أوروبية ، فقد شهدت أوروبا ما بعد الحرب ظهوراً مكثفاً لعدة مجموعات صغيرة من الفنانين والكتاب كان القاسم المشترك بينها هو الثورة على نموذج المجتمع الذي جعل حدوث مذبحة ١٩١٤ - ١٩١٨ ممكناً: وما أرادته هذه المجموعات هو محو الماضي وإحداث قطيعة جذرية مع الفن والأدب السابقين عليها ؛ يتعلق الأمر بالنسبة لها بقلب النماذج المقامة ، وإثارة الفضيحة من خلال ابتكار أشكال تعبيرية تصطدم مع العادات الثقافية والفكرية القائمة. في فرنسا، تم احتكار دور الطليعة ، منذ ١٩٢٤ (وبعد فاصل الدادائية التي اقترن بها) ، من طرف المجموعة السريالية التي كان على رأسها أندري بروتون A.Breton ولويس أراغوان L.Aragon: إنها طليعة عمّرت طويلاً ، بما أنها ظلت حيوية طيلة فترة ما بين الحربين وشكلت أحد الأقطاب الهيكلية في الحياة الثقافية الفرنسية في تلك المرحلة.

ليس هذا مجالاً للتذكير المفصل بالبرنامج الجمالي للسريالية، يجدر بنا على وجه الخصوص أن نشير إلى أن مواقف هذه المجموعة ، مثلما هي معروضة في بيان السريالية (١٩٢٤) ، تم عن منطق مضاد للمؤسسة ومُعَادٍ للأدب ؛ لم تكن السريالية ، في مرحلتها الأولى ،

منفتحة على البعد السياسى ، إذا استثنينا الثورة الجذرية التى كانت
هى موقفها. ولكنها فى مرحلة لاحقة دافعت دفاعا مستميتا عن الثورة
واقتربت من الشيوعيين ، باسم مبدأ أشرنا إليه من قبل فى الفصل
الأول: إنه التماثل فى البنية الذى يقرن موقف القطيعة الجمالية الذى
يتبناه فنان الطليعة بموقف الثائر السياسى. وبعبارة أخرى ، يرى
بروتون وإضرابه أن السرياليين والشيوعيين ، كل فى دائرة نشاطه ،
يسعون وراء نفس الأهداف وبالتالي هم متعاضدون. وبيان السريالية
الثانى ، المنشور سنة ١٩٢٩ ، والذى تم تخصيصه كله للمسألة
السياسية ، عبّر عن هذا المبدأ بالعبارات التالية: «تغيير العالم» ، قال
ماركس ، "تغيير الحياة" ، قال رامبو Rimbaud: هذان الأمران لا
يشكلان بالنسبة لنا إلا واحداً.» (أندرى بروتون ، دفاعا عن الثقافة ،
١٩٣٥ ؛ ورد فى نابو ، ١٩٧٠ : ٤٢٢) إقامة علاقة تساوى بين
رامبو وماركس ، بين الشعر والثورة ، هذا ما يمكننا أن نعرف به ما
سنسميه ثورية الطليعيين. ولهذه الثورية ، عند الطليعيين ، هدفان:
باعترافهم بالدور التوجيهى للحزب الشيوعى فى العملية الثورية يعتزم
أعضاء المجموعة الانضمام أولاً لهذه الحرجة دون أن يفقدوا استقلاليتهم
فى الميدان الأدبى والفنى ؛ وبعد ذلك يحصلون من الشيوعيين على نوع
م التفويض يسمح للسريالية بتجسيد الثورة فى الحقل الأدبى. وقد رأى
الحزب الشيوعى ، الذى ينظر إلى العملية الثورية نظرة شمولية وموحدة،

إن هذا المطلب المزدوج الذى تقدم به السرياليون تستحيل تلبية: فهو يعتبر الأدب وسيلة عمل ضمن وسائل أخرى ، ومن غير المعقول أن يفوض أمر تلك المسؤولية إلى فاعلين آخرين ، ويترك لهم كامل الصلاحية للنظر فى الأمور الأدبية ومراقبتها. وهو ما جعل العلاقة بين السرياليين والشيوعيين ، على مدى تاريخهم المشترك ، يطبعها التوتر ويسودها عدم التفاهم: إذ سيرفض بروتون وأتباعه بعناد الانصياع للتوجيهات الأدبية للحزب ، ولن يثق الشيوعيون من جانبهم أبداً بالصدق الثورى لأولئك الذين يعتبرونهم شباناً برجوازيين مولعين بالفنون.

الحقبة من هذا التاريخ المضطرب التى تُجسّد المأزق الذى تؤدى إليه الثورية السريالية هى: قضية الجبهة الحمراء. ففي سنة ١٩٣٠ توجه أراغوان ، رفقة جورج صابول ، إلى مؤتمر خاريدوف ، وهناك قبل التنازل عن مواقف الاستقلالية الأدبية التى أتى بها البيان الشيوعى الثانى ، وفى غمرة المرح الذى شعر به هناك نظم قصيدة دعائية ملتهبة ، سماها الجبهة الحمراء ، مجد فيها الشرطة السياسية السوفياتية ، وحرّض على التمرد الثورى. وقد نشرت القصيدة بعد ذلك فى فرنسا فتمت ملاحقة أراغوان ، فى يناير ١٩٣٢ ، بتهمة التحريض على العصيان والدعوة إلى القتل. وقد تولى بروتون الدفاع عنه فى المقال الذى نشره تحت عنوان بؤس الشعر: ورغم تأكيده فى هذا المقال على كونه لم يتذوق النص ، فإنه قد دافع عن حرية الشاعر فى التعبير وطالب بأن يكون

للشعر تميز يحول دون محاكمته وفق قوانين القضاء المدني. كان أراغون لم يقبل بدفاع بروتون عنه ، وقطع صلته به وبالسريالية لينضم إلى الحزب الشيوعي ، ليصبح الكاتب الرسمي لهذا الحزب طيلة عشرات السنين.

يكشف لنا هذا عن العواقب التي تنجم عن تصور شديد الخصوصية لاستقلال الأدب: قصيدة مناضلة تتم متابعتها قضائيا بسبب مضمونها الهدام ، ويتم الدفاع عنها في نهاية المطاف ليس من أجل الأفكار التي تحملها ، بل فقط لأنها قصيدة شعرية ولأن الشعر لا يدخل تحت طائلة القضاء العام. وهو ما يلغى قصد العمل وفعاليته السياسيين ويجعل ممارسة الشاعر عاجزة وغير ضارة. وهكذا تفضى ثورية الطليعى إلى طريق مسدود. عمل بروتون ويغض الأنصار على التقرب من تروتسكى ، بحيث مكنهم وضعه كمعارض لستالين من تأكيد ثوريتهم دون الخضوع للحزب الشيوعي الفرنسى. وقد حدث علاوة على ذلك انقسام هام فى السديم السريالى: ففى بلجيكا مثلا ، طالب بول نوجى Paul Nougé بضرورة التمييز الواضح بين التزام للكاتب كشخص وبين طريقته الجمالية (التي ستكون شديدة التطرف ، ولكن مجردة من أى بعد سياسى مباشر).

أنه لأمر ذو دلالة بالغة أن تنقسم السريالية بشأن قضية سياسية: فعجز بروتون عن جعل الحزب الشيوعي الفرنسى يعترف به كمحاور ،

وغياب السريالية عن جمعية الكتاب والفنانين الثوريين التي أسسها فايان كوتيرى Vaillant-Couturier يدلان على فشل التصور الطليعى للالتزام الأدبى. وبالتالي لا ينبغى أن نندهش من تعريف هذا الأدب الملتزم لنفسه على أنه أدب مضاد لثورية الطليعيين ، وهو أدب كان سارتر يندد بموقفه مؤكداً على أن السرياليين يرون أن "واجب الكاتب الأول هو إثارة الفضيحة وأن حقه الذى لا نقاش فيه هو أن لا يتحمل عواقبه" (سارتر ، ١٩٤٨ : ١٤٠).

٢- أندرى جيد وإغراء الالتزام.

وفى الطرف الآخر من الحقل الأدبى نجد المجلة الفرنسية الجديدة التى أسسها أندرى جيد (أنظر أنجليس Anglés ، ١٩٧٩). وفى ارتباط وثيق بالناشر غاليمار ، الذى سيصبح فهرس إصداراته عما قريب أجود فهرس الأدب الفرنسى على الإطلاق ، تعتبر هذه المجلة هى المنسق نوعاً ما بين مناحى الأدب الفرنسى الكبير ، فهى تنتشر أعمال الكتاب المعروفين على التو وتعتبر أحد أهم المنابر لتكريس الكتاب الشباب المبتدئين. يجدر بنا ألا نعتبر المجلة الفرنسية الجديدة NRF مجموعة أو مدرسة بل "حركة" ، فخطها الجمالى مؤهل لاستقبال أشكال مختلفة من الأدب. إجمالاً نقول بأن المجلة التى يشرف عليها أندرى جيد ويسيرها جاك ريفيير Jacques Rivière ثم جان بولهان Jean Paulhan هى ميدان للتراضى: تراض جمالى أولاً ، بما أن العلاقة NRF تقوم أساساً على

مقدار دقيق من التميزات ال (نيو) كلاسيكية والجرأة الحداثية : وتراض إيديولوجى كذلك بما أن المجلة تجمع بين متعاونين ينتمون لحساسيات سياسية شديدة الاختلاف (نجد فيها كل ألوان الطيف السياسى الفرنسى) وتميل نحو تحييد هذه التشعبات الإيديولوجية بانتهاج سياسة الدفاع عن الأدب قبل كل شىء. وهو ما يعنى أن هذه المجلة ليست مجالاً للالتزام الأدبى ، وهذا رغم كونها تفتح أعمدها بانتظام لبعض التدخلات ذات الطابع السياسى ، ولكن مع الاستمرار فى رفض تبنى وجهة نظر حزبية.

قد يتساءل متسائل عن الشىء الذى جعل هذه الهيئة الأدبية ذات المكانة الكبيرة تشكل فى ما بين الحربين أخر معقل لـ "الأدب الخالص". ويجب أن يكون الجواب عن ذلك بأن إحصام المجلة عن تبنى موقف سياسى كان هو الشرط لسعيها إلى تمثيل أفضل ما فى الثقافة الفرنسية كلها ، ولكن هذا الموقف الإجمالى لا ينفى بتاتا ، من باب التعويض ، الالتزامات الشخصية للمتعاونين معها. من هذه الزاوية تبدو أندرى جيد هى الأهم ولا شك.

يعتبر جيد ، الذى هو أفضل كتاب جيله ، من كبار المفكرين كذلك فى فترة ما بين الحربين بحيث يبدو من المستحيل اليوم كتابة تاريخ المثقفين دون أن نبوئه مكانة بارزة (أنظر وينوك ، ١٩٩٩ : ١٨٧ - ٤٨٤). إذا كان تأثير جيد لا يقبل الجدل فإنه يجب التذكير بأن ذلك يعود إلى

كونه كاتباً أخلاقياً أكثر منه مثقفا ملتزماً سياسياً: فالمتعة التي نجدها في "أغذية أرضية" (١٩٨٧) ، والغموض الذي ضمنه بعناية كتاب اللاأخلاقيّ (١٩٠٢) ، ودفاعه الشجاع وغير المسبوق عن الشنود الجنسي في كتاب كوريدون (1924) Corydon تمثل نداء يلقي الترحيب في الجو الخانق لما بعد الحرب ، وقد صنعت لجيد سمعة كمتنرد على الأعراف ومتحرر فكرياً مما أهله لاستقطاب العديد من القراء.

صحيح كذلك أنه كان من خلال كتابه "رحلة إلى الكونغو" ، وهو عبارة عن مذكرات رحلته إلى إفريقيا سنتي ١٩٢٥ - ١٩٢٦ ، من الكتاب الأوائل الذين فضحوا انزلاقات الاستعمار وابتزاز السكان الأصليين بالقوة ، وذلك في وقت كانت فيه اللياقة تقتضي الثناء على العمل التمديني الذي كان الغرب يقوم به في إفريقيا. ولا مجال هنا أيضاً للشك في السلامة العقلية لجيد ولا في الواقع الذي كان لهذا النص. غير أنه يجب التأكيد على أن "رحلة إلى الكونغو" تندرج ضمن النموذج الكلاسيكي لمداخلة فكرية متموقعة ومحدودة أكثر منه ضمن التزام أدبي دائم: هذا الكتاب رد فعل نبيل ومُعبرٌ بقوة عن سخط كاتبه عن وضع اصطدم به ؛ ولكنه يظل كتاباً ثانوياً في إنتاج جيد ، الذي لن يتماهى أبداً ، باعتباره كاتباً ، مع القضية التي دافع عنها باستمرار وبحرارة.

والإغراء الحقيقي الوحيد بالالتزام الذي تعرض له جيد يعود إلى منتصف الثلاثينيات. فمنذ بداية هذا العقد كشف عن اهتمامه وتعاطفه

مع الثورة الروسية: وهذا الانخراط النسبي لا يركز على تحليل سياسى محض بقدر ما يركز على طبع أندري جيد نفسه ، الذى يتميز بنوع من السرعة فى تغيير الرأى ، وفضول حقيقى وقدرة كبيرة على التحمس لقضية ما. يبدو أن هذا البرجوازى المستغنى عن العمل ، والذى تمت تربيته فى الصرامة الجمالية للرمزية ، قد اكتشف فى نفسه فى الثلاثينيات حاجة إلى الراديكالية السياسية ، التى ستكون نظيرا للمواقف التى تبناها فى مجال الأخلاق الجنسية أو الاجتماعية. ومهما تكن البواعث التى دفعت هذا الكاتب إلى التقارب مع الشيوعيين فإن هؤلاء لم يفوتوا هذه الفرصة لاستغلال هذه الضمانة الرمزية التى قدمها لهم أحد أبرز الكتاب فى ذلك العصر: وبما أنهم كانوا منهمكين فى جمع عدد ضخم من الكتاب والمفكرين حول الحزب فإنهم قد جعلوا من جيد رمز هاته السياسة الجديدة. وقد قبل جيد اللعبة بكل سرور ، فشارك فى عدة لقاءات ، وانضم سنة ١٩٣٣ إلى لجنة امستردام - بلييل - Ameter-dam-Pleyel ، رافضا مع ذلك ، فى نفس السنة ويدافع الاستقلالية . ن يكون عضوا تحت إمرة الشيوعيين.

وسنة ١٩٣٥ هى السنة التى استسلم فيها جيد كلية لإغراء الالتزام الأدبى: إذ لم يقبل فقط بترأس المؤتمر العالم الكبير للكتاب من أجل الدفاع عن الثقافة الذى انعقد فى باريز ، بل نشر كتابه "الأغذية الجديدة" ، الذى يشكل امتدادا لكتابه "الأغذية الأرضية" ، وهو كتاب لم

يعد الكاتب يخاطب فيه ناتانييل ، بل "رفيقا" وبهذا نقيس مدى تأثير الانحراف الثورى على جيد ودفعه إياه، لأول مرة فى حياته ، إلى تكييف عمله الأدبى (يتعلق الأمر بالقصائد وبالنثر الشعري) مع طموحاته السياسية. وقد امتد هذا التورط الكبير فى القضية الثورية بشكل منطقي حتى السنة الموالية حيث قام برحلة إلى الاتحاد السوفياتى رفقة أوجين دابى ولويس غيو ؛ ورغم الحفاوة التى قابله بها السوفيات هناك فقد خرج من رحلته تلك بانتقادات عدة: لقد أدرك ببصيرة نافذة وبوضوح الانحرافات الواضحة للعيان التى فى النظام الشمولى الستالينى. وقد سجل تحفظاته فى "العودة من الاتحاد السوفياتى" ، التى أكملها فى السنة الموالية بـ "تنقيحات"؛ وقد رد عليه الشيوعيون ردا صاخبا وغاضبا واتهموه بالخيانة. ويؤرخ هذا الحدث لقطيعة جيد - التى تنم عن بعد نظر فريد - مع الالتزام السياسى. حدث كل هذا وكأن جيد قد أحاط، فى بضع سنوات فقط ، بالمسألة من جميع جوانبها وخرج منها بخلاصته الخاصة: العودة إلى الأدب (وإليه وحده). وبعد ذلك بقليل (سنة ١٩٢٨) نشر بولهان ، بخصوص قضية جعل الأدب فى خدمة الصراعات السياسية ، مقالا يعكس عنوانه بوضوح موقف المجلة الفرنسية الجديدة: (لا تعولوا علينا).

لقد كان مسار جيد رمزيا ، فهو يكشف لكتاب هذه المرحلة المكرسين إلى أى حد كان الالتزام إغراء مستحيلا ، وهو إغراء يجبرهم

على وضع فاصل كبير بين التصور الصفائي للممارسة الأدبية وبين الرغبة فى خوض معترك الحياة السياسية التى لم يكونوا مستعدين لها. وبهذا نقول بأن فضاء الأدب الملتزم فيما بين الحربين ، إذا جاز لنا أن نحدد موقعه بالفعل ، يقع ما بين السريالية وبين الأدب البرجوازى الكبير والمتميز الذى تمثله المجلة الفرنسية الجديدة NFR، ما بين ثورية الطليعيين وبين الإغراء السياسى الضعيف الإرادة عند جيد وأضرابه.

٣- إكراهات الأدب المناضل

يرى كثير من كتاب فترة ما بين الحربين أنه لا يمكن تصور الالتزام إلا بعد ثورة أكتوبر ١٩١٧، هذا الانحراف الثورى يعطى للحزب الشيوعى وللقيادة السوفيات دورا غير مسبوق فى النقاش الأدبى: فالأول مرة منذ زمن طويل يكون لهيئة سياسية ، ومكانها خارج التراب الفرنسى علاوة على ذلك ، حق مراقبة الحياة الأدبية ، وذلك لأن الكتاب الذين ينوون من الشيوعيين على نوع من الضمانة التى تضيف الشرعية على التزامهم. وهذا الوضع يثير الشكوك حول استقلالية الحقل الأدبى ، هذا الحقل الذى يجد نفسه خاضعا لأوامر خارجية ، وهى أوامر بلغت من القوة ما جعل استبدادية ووثوقية الحزب الشيوعى تهيئة لصياغة مذهب أدبى حقيقى لدعم التوجهات السياسية الكبرى للاتحاد السوفياتى: أصبح الكتاب الشيوعيون الفرنسيون يتلقون من موسكو التوجيهات التى تبين لهم السبيل التى يجب اتباعها فى الميدان الأدبى

(للإطلاع بتفصيل على السياسة الأدبية للحزب الشيوعى فى علاقته مع
فرتسا أنظر موريل Morel، ١٩٢٥).

يتجلى هذا التدخل فى الأدب بوضوح فى تردد السلطات
السوفياتية فى الاعتراف بأولئك الذين سماهم تروتسكى "رفاق الطريق"،
أى الكتاب غير الشيوعيين الذين يقدمون الدعم للقضية الثورية ويرغبون
فى التعاون مع الحزب الشيوعى. هذا الحزب الذى يرغب فقط فى قبول
الأدب الحزبى الذى يكون موافقا لأهدافه وتسهل عليه مراقبته ؛ ولكنه
كان فى حاجة إلى ذلك التميز الذى يحصل عليه بفعل انضمام مشاهير
الكتاب إليه ، وإن لم يكن ، كما الأمر فى حالة أندرى جيد ، لينتظر منهم
انضباطا صارما مثل الذى يطليه من مناضليه فى الواقع ، سيتغير
الموقف الأدبى للشيوعيين تبعا للتغيرات الاستراتيجية الكبرى فى
السياسة الستالينية: سيعرف انغلاقا نسبيا طالما تم تطبيق سياسة
"طبقة ضد طبقة" التى تمنع الحزب الشيوعى من التحالف مع أية قوى
سياسية من اليسار ؛ وسيكون هناك تصالح كبير بدءا من اللحظة التى
طور فيها الحزب استراتيجية "الجبهة الموحدة ضد الفاشية" (ابتداء من
١٩٣٢).

من هذه الزاوية تبدو لنا فترة ما بين الحربين مرحلة نقاش مكثفة.
فالمجلات الشيوعية أو المناصرة للشيوعية قد تكاثرت عددها: فإلى جانب
لومانيتى L'humanité، التى أصبحت سنة ١٩٢١ لسان حال الحزب

الشيوعي الفرنسي ، نجد كلارتي Clarté (التي أسسها باربيس Bar-busse ، ١٩٢١ ، وهي ماركسية مسالمة) ، وموند Monde (من تأسيس نفس الشخص سنة ١٩٢٨ ، وهي شيوعية ولكنها تنهج نهج الانفتاح) ، وكومين Commune ، (1933 لسان حال جمعية الكتاب والفنانين الثوريين التي ينشطها أراغون ونيزان) "وهذا المساء" Césaire ، (1937) جريدة يومية شيوعية يديرها أراغون ونيزان). كما تطورت اللقاءات الدولية التي تضم الكتاب الشيوعيين والمتعاطفين مع الشيوعية: من مؤتمر خاركوف سنة ١٩٣٠ إلى المؤتمر الدولي للدفاع عن الثقافة سنة ١٩٣٥ ، وهي لقاءات تشجع التبادل (التقى فيها باربيس ، أراغون ، جيد ومالرو مع إهرينبورغ ، ويابل ، وبيلنيك ، وتحدثوا عن أعمال دوس باسوس Dos Passos ودوبلين Doblin...) وتشهد تلك اللقاءات كذلك نقاشات أدبية وسياسية مريرة ، تتواجه فيها في بعض الأحيان وجهات نظر لا سبيل للتوفيق بينها: مثلما بين ذلك موريل (١٩٨٥) ، والسؤال المركزي فيها هو التوافق بين الحداثة الأدبية والثورة السياسية ، يرى كثير من الكتاب المتعاطفين مع الشيوعية ، وهم قريبون في ذلك من موقف السرياليين ، أن هناك تماثلاً بين التجديد الجمالي وبين الثورة السياسية ؛ أما الشيوعيون فيرون ، على العكس ، أن الحداثة تصور نخبوى للثقافة يقطع به الكتاب والمفكرون صلاتهم بال جماهير الشعبية. ويجب أن نلاحظ بأن سياسة ستالين الأدبية قد أعطت الأفضلية بالفعل

لجماليات محافظة في الغالب ، بل رجعية أحياناً ، وبأنها همشت الأبحاث الأدبية الأكثر تجديداً في الاتحاد السوفياتي ، بل محت أثرها من الوجود.

في فرنسا ، كان أو كاتب كبير التحق بالحزب الشيوعي الفرنسي هو هينري باربيس H.Barbusse: اشتهر بعد صدور روايته "النار" (١٩١٦) ، التي دشنت استلهاً الحرب العالمية الأولى في الأدب (أنظر ريونو Rieuneau ، ١٩٧٤) وهو أدب يفضح فظاعة الممارك ويكشف الأخوة التي تسود في الخنادق. كان في البداية قريباً من رومان رولان ونهجه المسالم ، ولاحقاً اختار الالتزام (النافع) وانضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي سنة ١٩٣٢ (الذي ظل هو الكاتب اللامع فيه حتى وفاته سنة ١٩٣٥). ورغم الهجوم الذي غالباً ما كان يتعرض له من طرف الشيوعيين (المتطرفين) بسبب نزعتة لتوحيد كل الكنائس فقد بدأ على أعمدة مجلة موند نقاشاً كبيراً حول الأدب البروليتاري ، ومن خلاله سيتمكن الكتاب الفرنسيون من قياس صرامة التوجيهات الأدبية السوفياتية.

الأدب البروليتاري ، مثلما يتصور الكتاب غير الشيوعيين مثل بولاي Poulaille ، أدب يكتبه كتاب عصاميون ، وعمال ، وفلاحون فقراء ، وصناع تقليديون ، يطالبون بالتعبير بالأدب عن أوضاعهم المعيشية ؛ إذن فهو أدب شهادات ، تهمة "القيمة الإنسانية" أكثر مما يهيمه التميز

الأدبى ، وإن كان هذا الإنتاج الأدبى ما يميزه من حيث الكتابة (انظر أرون ARON، ١٩٥٥). يرى الشيوعيون ، فى مرحلة الانغلاق الدوغمائى التى تمثلها سياسة طبقة ضد طبقة ، أن الأدب البروليتارى يجب أن يكون متكاملًا مع الأرثوذكسية الماركسية: يجب أن يمارسه مراسلون عمال rabcors تلقوا تكوينًا إيديولوجيًا ، يجمعون الشهادات ويجرون تحقيقات حول أوضاع الكادحين ويقدمون كل ذلك فى قالب يكون ملائمًا من الناحية السياسية.

أما الكتاب "البرجوازيون" فيجب (إعادة تربيتهم سياسيًا) تحت إشراف العمال الذين تلقوا تكوينًا إيديولوجيًا. rabcors وهو ما يعنى بعبارة أخرى أن هؤلاء الكتاب أخطروا رسميًا بالامتنال لتوجيهات الحزب حتى فيما يتعلق بممارستهم الأدبية. وسعى السوفيات إلى تسيير الإنتاج الأدبى بهاته الطريقة قد تبدو اليوم مثيرة للضحك ، ولكن مهما تكن هذه الظاهرة كاريكاتورية فإنها تصور بكل وضوح المأزق الذى يجد فيه الكاتب المتعاطف مع الشيوعية نفسه: فبتبنيه للقضية الثورية يبدو وكأنه يتخلى عن استقلاليته ويقبل أن يضحى بالأدب ، أيا كان هذا الأدب ، لصالح الثورة، وهذا هو ما سيجعل النقاش حول الأدب البروليتارى يخلق فى فرنسا أزمة كبيرة فى الحقل الأدبى (أنظر بيرو Peru، ١٩٩١) ، بحيث أثارت أهمية ذلك الرهان انتباه كل مكوناته: فصار من واجب الكل ، من السرياليين إلى جيد ، أن يدلوا برأيهم فى

الأدب البروليتارى وكان على كل واحد أن يعرف المدى الذى يود أن يصل إليه فى تبنية للقضية الثورية.

سيكون أكبر الضحايا هم السرياليون ، الذين تم إقصاؤهم من جمعية الكتاب والفنانين الثوريين AEAR، وبروليتاريو بولاي ، الذين سحقتهم الآلة الشيوعية واسترجعتهم مدرسة تيريف Thérive ولومونى Lemonier الشعبية. وعكس المتوقع ، يأتى الحل من موسكو التى حلت هذه الأزمة بتغييرها لسياستها: ففي الوقت الذى ينظم فيه الشيوعيون ، تجمعاً ضخماً للكتاب المساندين للشيوعية تحت شعار مناهضة الفاشية ، قام هؤلاء الشيوعيون ، فى شخص جدانوف ، بتبنى (الواقعية الاجتماعية) التى ستكون هى الجمالية الرسمية للستالينية. لقد تعرض ما سماه بارت 'الضعف الرصين' فى الرواية السوفياتية (أنظر ماتيوسن ، ١٩٧٥ ، وخاصة روبن ، ١٩٨٦) لانتقاد شديد: الرغبة فى إيجاد "بطل إيجابى" ومثالى ، تواطؤ هذا المتن الروائى الذى يروم إلى تربية الناس ، ودوغمائيته الإيديولوجية ، كل هذا يدفع إلى الاعتقاد بأن الواقعية الاجتماعية لم تكن سوى "جمالية مستحيلة" ، حسب تعبير ريجين روبان Régine Robin ، أى مجردة من أية أدبية فعلية.

غير أن هذه الجمالية الواقعية شكلت فى فرنسا تصالح الشيوعيين مع الأدب ، وهو تصالح ترجمته العودة إلى الأشكال الكلاسيكية للواقعية الروائية الكبيرة ، وكان خير من تجلّى فيه ذلك هو

أراغون ونيزان: فالأول قد استهل هذه العودة برياعية "عالم حقيقى" (١٩٣٣ - ١٩٣٤) ، والثانى بثلاثية مكونة من "أنطوان بلوى" ، "وحصان طروادة" ، والمؤامرة (١٩٣٣ - ١٩٣٨) ؛ ونحن فى كلتا الحالتين أمام أعمال تندرج فى إطار الرواية الأطروحة التى تشير إلى الثورة ، من خلال المسار المثالى لشخصية أو لعدة شخصيات ، على أنها هى المعنى النهائى للتاريخ الفردى والجماعى وإلى الشيوعية بأنها الأفق الإيديولوجى لهذا الصراع الحتمى والعادل (للإطلاع على تحليل دقيق بهذا الخصوص أنظر: سليمان ، ١٩٥٣ : ١٢٦ - ١٤٦).

وليست هذه الأعمال مجرد أعمال أدبية للدعاية السياسية ، بل هى أكبر من هذا الإطار. فالرواية الأطروحة لدى نيزان تتضمن كذلك عنصر السيرة الذاتية ، الذى يعطى السرد قوته وعمقه: هذا الكاتب المنحدر من أوساط فقيرة والذى تخرج من مدرسة تكوين المعلمين ، يتحمل هذا فقدان المرتبة من الأعلى وهو يشعر بأنه يخون الطبقة التى ينحدر منها ، ويبدو هذا الشعور بعدم الارتياح جلياً فى رواياته ؛ وهو علاوة على ذلك يسلط الضوء على تردد وتقزز جيل من الشباب يشعر بأنه تمت التضحية به لأنه لا يجد مكانه فى ذلك العالم المتحلل الذى هو عالم ما بين الحربين. وبهذا كذلك يجسد نيزان ، الذى انتقد كثيراً الجامعة الفرنسية أيضاً ، سحر وعناد ثورة شبابية التى أصبح شعارها هى الجملة الأولى من : (1932) Aden Arabie "كان عمري عشرين سنة

ولن أدع أحدا يقول بأنها هي أفضل مرحلة في العمر. "وبعد أن تم التشطيط عليه من التاريخ الرسمي الحزب الشيوعي الفرنسي عندما غادر الحزب إثر التوقيع على الحلف الألماني السوفياتي ، سيتم اكتشافه من جديد بعد أحداث ماي ١٩٦٨

أما أراغون فيفرينا بتصويره الشديد السخرية للبورجوازية (وهو موضوع أدبي قديم في فرنسا ، ولكنه أعطاه هنا بعد سياسيا) ، وخاصة ببراعته الكبيرة في السرد: باتباعه تقاليد واقعية أشبه بتقاليد بلزاك يتمكن أراغون من تطعيم سرده بتقنية الإلصاق ، وبمشاهد شاعرية رائعة (أنظر خاتمة "أجراس بازل") ، ويقابل بين قصص لا يربطها أى رابط واضح ولكنه يربط بينها بلعبة معقدة من الأصداء. لقد اكتسب الأدب الشيوعي ، قبل الحرب العالمية الثانية بفضل أراغون وتيزان ، نبها وشرعيتها كاملة.

٤- أدب النية الحسنة

من الصعب أن يمارس الكاتب التزاما أدبيا "حرا" ، أى مستقلا عن عقيدة تتبناها المؤسسة أو عن جهاز حزبي ، حين يجد نفسه أمام يقينيات إيديولوجية يعج بها الأدب الشيوعي. ومع ذلك فهذا الوضع الوسط ما بين الأدب المناضل والأدب "الطلق" هو من أهم الأوضاع في فترة ما بين الحربين. لهذا يجدر بنا أن نفسح المجال هنا لمجموعة من

الكتاب ، الذين لا يقرأ الناس اليوم كتاباتهم ، ولكن الذين كان لهم قراء
كثرفى تلك المرحلة: نفكر ، من بين عدة كتاب آخرين ، فى جان كيهينو
Jean Guéhenno ، جيل رومان Jules Romain لويس كييو -Lois Guil-
loux ، جورج ديهاميل Georges Duhamel ، شارل فيدراك -Charles Vi-
drac ، جان بريفوست Jean-Prévost ، أو أندرى شامسون André
Chamson. حتى وإن كانت تقديميتهم وميلهم إلى المصالحة تبدو شاحبة
أمام الحماس الثورى لتلك المرحلة فإنهم مع ذلك كتاب ملتزمون فعلا ،
وكتاباتهم تجسد مقدا إلى حد ما تصور سارتر للالتزام الأدبى. أغلبهم
أساتذة جامعيون ، وهم علاوة على ذلك نتاج خالص للنظام الجمهورى
المبنى على تحديد وضع الفرد حسب استحقاقه ، وقد جسدوا فى الأدب
كل ملامح "المضارب فى البورصة" ، مثلما أشرنا إليه سابقا.

إن ما يجمع بين هؤلاء الكتاب هى شبكة غير رسمية تنتظم حول
رومان رولان الذى كان بمثابة الوصى عليها: وهو مؤلف "جان
كريستوف" (١٩٠٤ - ١٩١٢) ، وحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩١٥ ،
وقد نال شهرته بفضل نزعته السلمية ، التى عبر عنها مبكرا ، ضد تيار
الرأى فى "ما فوق العراك" (١٩١٥). وسرعان ما استطاع رومان رولان،
المدافع عن "استقلالية الفكر" ، والمعجب بغاندى ، والمحرك لفكر أوربى
من شأنه استئصال القومية ، والمتعاطف مع الشيوعية ، أن يجمع حوله
جيلا كاملا من الكتاب والمفكرين الشباب. ولسان حالهم هى المجلة

الأدبية أوربا ، التى تأسست سنة ١٩٢٣ وظل غيهينو ينشطها فترة طويلة: وقد كان عدد قرائها يضاهى عدد قراء المجلة الفرنسية والنقاش الفكرى. وكان كل هؤلاء الكتاب علاوة على ذلك ، نشيطين للغاية فى كل المجالات الفكرية لمرحلة ما بين الحربين ، وهكذا نجدهم فى مجلة كلارتي Clarté كما فى المجالات الكبرى الناطقة باسم الجبهة الشعبية (جماعة Commune، الجمعة Vendredi، وبشكل أقل فى ماريان Marianne) كان الشئ المشترك بين كل هؤلاء الكتاب ، إلى جانب نزعتهم السلمية - التى شكلت إحدى الاشتباهاات الكبيرة فى فترة ما بين الحربين ، بما أنها استخدمت كذريعة للانهازامية التى أفضت إلى اتفاقيات ميونيخ وإلى سياسة ذرة يفعل المتسامحة التى نهجها اليمين المتطرف تجاه موسوليني وهتلر وفرانكو - ، هو تعاطفهم مع الثورة السوفياتية (وقد كانوا بالنسبة لها رفاق طريق ، وإن بدرجات متفاوتة) وكونهم ممن صنعوا بحماس كبير الجبهة الشعبية ، التى يشكلون مكونها الاشتراكي والاشتراكي الراديكالى. وبهذا يكون التزامهم ، مثلما قال عنه جيل رومان التزام ((ذوى النية الحسنة)): لقد كانوا مناهضين الديمقراطية والجمهورية التى كانت تتعرض للهجوم من كل حذب وصوب، لم يكونوا منظرين سياسيين كبارا ن وكانت مواقفهم الإيديولوجية أحيانا تفتقر للوضوح ، ولكنهم كانوا دائما على أهبة الاستعداد ، يتتبعون باهتمام مجريات الأحداث ويتدخلون على الدوام فى النقاشات التى كانت تثار

حولها. وكانوا يتمتعون كذلك بنوع من السخاء يجعلهم يكتبون لعموم الجمهور ، رغبة منهم فى إشراك الطبقات الشعبية فى تنمية الثقافة ، ذلك المشروع الذى كان الناطق باسمه هو غيهينو فى كاليفان يتكلم Cali (1928) ban Parle .

إذا نظرنا إلى أعمالهم من زاوية أدبية محضة نجد أنها لم تكتسب سمعة خالدة. وأحيانا يكون فى هذا إجحاف (فـ "الدم الأسود" لغيو أو بعض روايات ديهاميل أو رومان تستحق أن نعود لقراءتها مرة أخرى) ، ولكن يجب أن نعتزف بأن إنتاجهم ليس له على العموم ذلك التميز الذى نجده فى إنتاجات المجلة الفرنسية الجديدة والذى تستعيره فى الغالب من جماليات قائمة الذات أو قديمة أحيانا: فروايات شامسون أو بريفوست تتسم مثلا بطابع قروى أو شعبوى ساهم بقسط كبير فى الإضرار بها. وأغلب هؤلاء الكتاب نوى النية الحسنة يميلون ميلا واضحا إلى التطرق لمواضيع متعددة فى كتاباتهم ، والذى تسودها ، بسبب الالتزام ، المقالة الأدبية السياسية (لدى غيهينو ، بريفوست ، جان ريشار بلوخ أو كلود أفلين) ، أما جيل رومان فيقدم لنا أكبر تشكيلة ممكنة بما أنه يكتب الشعر ، والرواية ، والمسرح (بتفوق كبير) والمقالة.

وعلى غرار رومان رولان وجان كريستوف نجد الكثير من هؤلاء الكتاب قد كتبوا الرواية النهر: ديهاميل كتب "حياة سالفان ومغامرته" (١٩٢٠ - ١٩٣٢) ، "وقائع الباكسيين" Chonique des Pasquier (1933).

(1945) . رومان كتب "نو النية الحسنة" فى ٢٧ جزءا (١٩٣٢ - ١٩٦٤) وإذا نظرنا من هذه الزاوية إلى روجى مارتان دى غار فسنضيفه إلى اللانحة بروايته "آل تيبو" Les thibault (1922 - 1940). والقارئ الذى يجد نفسه اليوم دفعة واحدة أمام هذا الكم الضخم من الروايات قد يتكون لديه انطباع بأنه يشهد تضخما سرديا فاحشا ؛ ولكن يجب أن نشير على أن جمهور فترة ما بين الحربين كان يقرأ هذه الروايات حسب إيقاع صدور أجزائها: وتعتبر طريقة الصدور هذه على نجاحة الأدب الملتزم ، فهو بذلك يوفر لكتابة وسيلة تمكنهم من محاكاة حركة التاريخ المعاصر نفسه بفاعلية وجعل الناس يحسون بجزل عطائه (والدليل على ذلك هو كون التصميم الموضوع لتلك الروايات كثيرا ما يتم تعديله مع مرور الأيام ليتلائم مع تطورات الأحداث). وطموح هذه الدورات إحاطة شاملة بالواقع الاجتماعى والسياسى لتلك المرحلة لتتمكن من الانفتاح على العالم بأكبر قدر ممكن: وبرمزية تقوم هذه الروايات الضخمة ، التى غالبا ما تغطى فى بدايتها وقائع الحياة العائلية فقط ، بتوسيع الحقل السردى تدريجيا إلى أن تبلغ الحقل السياسى فى أوسع مدلولاته ، بحيث يتطابق مسار الأبطال الرئيسيين بالتدرج مع الواقع السياسى والتاريخى الذى يحيط بهم. حتى سارتر سيسلم هذه الطريقة فى الكتابة حين سيضع تصورا لدورة "سبل الحرية".

ولقد أشار فى Situations, II إلى الأهمية الجماعية لهؤلاء

الكتاب: ممهدا بذلك "لصالحة مع الجمهور" ، لقد تخلوا عن وحدة الكتاب الأنانية ، لقد أحبوا جمهورهم ، ولم يحاولوا تبرير ما حصلوا عليه من امتيازات ونفوذ ، لم يتأملوا الموت أو المستحيل ، بل أرادوا أن يمنحونا ضوابط للحياة". ولهذا "يجب أن نعتبرهم طلائع" الأدب الملتزم (سارتر ، ١٩٤٨ : ١٩٩ - ٢٠٥). ولكن هذه المجموعة من الكتاب قد اختفت برمتها بشكل يكاد يكون كاملا بعد الحرب العالمية الثانية. وهو ما جعل سارتر يقول بنوع من التأكيد بأن "التاريخ سرق منهم جمهورهم" (المرجع السابق) ، وذلك لأنه هو الأدب الملتزم قد أخذ المكان الذي كانوا يشغلونه في العشرينات والثلاثينيات. ويتوزعهم بين التميز الأدبي في المجلة الفرنسية الجديدة وبين الدوغمائية السياسية للأدب الملتزم لم ينجح هؤلاء الكتاب في فرض حضورهم الجماعي بشكل دائم وذلك ، ودائما حسب سارتر ، لأنهم مارسوا "أدب الحالات الوسطى" (وهو اسم آخر لأدب النية الحسنة) ، في الوقت الذي كان عليهم أن يمارسوا "أدب الحالات القصوى" (المرجع السابق: ٢٢١).

٥- مالرو ، رفيق الطريق المثالي

إذا كان هنا من يجسد أدب الحالات القصوى في الثلاثينيات ، هذا الأدب القادر على التكفل ببطولية "الظروف الكبرى" فهو أندري مالرو بكل تأكيد. عصامي لامع ، مغامر يتمتع بشجاعة بدنية حقيقية وبميل فتان نحو التخيل (أنظر ليوطار ، ١٩٦٦) ، وقد أتقن لعب دور

رفيق الطريق وهو الذى عرف بكل تأكيد ، فى فرنسا ، يصالح بين الالتزام وبين الأدب بتضمينه رواياته الكبرى (الفتاحون ، الوضع الإنسانى ، الأمل) مخيالا أدبيا ثوريا حقيقيا ، بعيدا عن كل دعاية.

يرتكز الأدب الروائى عند مالرو بالفعل على إعادة الاعتبار لموضوع المغامرة ، الذى يتخذ عنده بعدا ميتافيزيقيا ورثه عن كونراد (فى قلب الظلام): فى رواية مثل "السبيل الملكية" (١٩٣٠) ، يحيلنا اصطدام البطل بطبيعة متوحشة ومعادية على علاقة الإنسان بالعالم البدائى ، والذى هو أساسى فى ذات الوقت ، وتصبح تجربة التخوم ، وهى تجربة يكتشف من خلالها البطل نفسه ويتحمل حتى النهاية (وغالبا ما يكون ذلك فى الموت) المصير الذى اكتشفه.

ويتجلى نبوغ مالرو فى تطبيقه لهذا المخيال على الثورة نفسها: بهذا يرتقى العمل السياسى هو الآخر إلى مرتبة بحث ميتافيزيقى ، يصبح مغامرة جماعية - الثورة فى نظر مالرو هى تعلم الأخوة - وشخصية فى ذات الوقت ، أى مكانا يلتقى فيه التاريخ والقدر. مجندة بذلك القوى الكبرى التى يتجلى فيها "الوضع الإنسانى" لقد ساهمت روايات مالرو فى تشكيل أسطورة بطولية وملحمية هى أسطورة الثورة.

أكيد أن هذا المخيال ، الأدبى للغاية ، لم يكن مطابقا للأرثوذكسية الماركسية ، وقد تعرض مالرو ، فى بداياته ، لعدة هجمات

من طرف الماركسيين. ومع ذلك فقد كانت رؤيته للثورة مؤهلة لاستقطاب جمهور عريض ولم يكن الحزب ليستغنى عن إسهام مالرو الأدبي ، الذى بوسعه أن يكسب قضيته العديد من القراء. وبهذا أصبح مالرو منذ ١٩٢٢ ، بعد صدور كتابه "الوضع الإنسانى" ، ألع شخصية فى المجتمع المناهض للفاشية الذى نظمه الحزب الشيوعى الفرنسى: وقد شارك فى كل لقاءات الكتاب الدولية الكبرى ، وفى كل اللجان المناهضة لفاشية ، قيل أن يشارك بشكل مباشر فى الحرب الأهلية الأسبانية إلى جانب الجمهوريين.

يحتل مالرو مكانة مركزية ضمن المساندين للشيوعية إلى درجة أن رواياته تعكس بالضبط وضع رفيق الطريق (أو ، إن شئت القول ، وضع المفكر البرجوازى الذى انضم إلى الحزب الشيوعى) ، مثيرا بشأن هذا الموضوع مأساة الالتزام. وقد ميز بالفعل ، منذ صدور "القاتحون" (١٩٢٨) ، بين الثورى "الرومانى" ، أو المناضل ، والثورى "الفاتح" ، أو المغامر الأول يمثل المناضل الشيوعى بامتياز: منضبط ومثابر ، وينظم الثورة بشكل عقلى ، مدركا تمام الإدراك أنها عملية تاريخية طويلة وجماعية ليس فيها لفرديته إلا وزن ضئيل. أمّا المغامر فلا ينسى نفسه وسط الجماعة التى ينضم إليها ويسعى من خلال الثورة وراء هدف شخصى: ينبغى أن يجد المرء فى العمل الثورى وسيلة ليتصالح مع نفسه ؛ عنفه هدام فى المقام الأول ، وهو بهذا يكون مجانيا ، ومجانيته هذه

تجعله يفلت من مراقبة الثوريين الرومان ؛ وهذا الوضع الغريب يدفع بالمغامر نحو القيام بأعمال إرهابية وانتحارية ، وهى أعمال يجد فيها لذته بما أن أن بالتضحية والموت اللذين يقدم عليهما وهو فى كامل قواه العقلية ، يمكنه أن يجد ذاته ويبلغ المصالحة المستحيلة التى يسعى إليها .

كان هذا الإخراج التراجيدى لوضع المثقف الذى ينخرط فى الثورة موضوع الساعة فى تلك المرحلة. ففى كتابه "موت الفكر البرجوازى" (١٩٢٩) يتوقف إيمانويل بيرل Emmanuel Berl ، الذى هو صديق مالرو ، طويلا عند هذه النقطة: فهو يرى أن المثقف الذى ينضم إلى الحزب الشيوعى يظل إلى الأبد منفصلا عن الطبقة الكادحة التى ينوى مع ذلك الانضمام لصفوف المناضلين فإنه لى يكون أبدا مناضلا بين المناضلين ، لأنه سيظل مرتبطا بثقافة فردانية ونقدية تمنعه من الذوبان وسط الجماهير ؛ وبذلك يحدث فى التزامه تمزق وتناقض لا حل لهما. وملاحظة الاستحالة هذه التى نجد الكثير من الكتاب والمثقفين يعبرون عنها بأشكال تتفاوت من حيث الوضوح ، يقدمها لنا مالرو من خلال صياغة أخرى بحيث يجد التناقض نفسه متجاوزا من طرف المصير التراجيدى (بأقوى معانيه) الذى يحكم مسار شخصياته. وهنا أيضاً نجد الحل الذى وجده رفيق الطريق هذا أدبيا حتى النخاع ، وذلك هو ما يجعله فعالا: الأدب الملتزم ، ملما يكتبه مالرو ، يتجاوز الوقائع

والتجربة ويضفي عليها دلالة كونية - وفيه تكون الثورة هي الكارثة المعاصرة الناجمة عن مواجهة الإنسان التراجيدية مع التاريخ.

الالتزام الثوري لمارو ، وتكفله بالتعبير أدبيا عن ذلك ، سيتحققان في الحرب الأهلية الأسبانية ، التي شارك فيها شخصيا وخرج منها براوية "الأمل" (١٩٣٧). لقد أثارت هذه الرواية نقاشا كثيرا وغالبا ما رأى فيها النقاد "منعرجا ستالينيا": فبحرصه على أن يكون فعالا في الحرب تبني مارو وجهة نظر الثوري الرومانى (أى وجهة نظر الشيوعى الستالينى) وأصر على إيجابية التنظيم الصارم والتراتبى للقوات الجمهورية ، موافقا بذلك ضمنا على سحق الشيوعيين للفوضويين والتروتسكيين الأسبان. لا مرأى فى أن هذا المنظور حاضر فى الرواية ، ولكنه لا يلخصها تماما. تظل هذه الرواية فى المقام الأول ، مثلما أشار إلى ذلك سليمان (١٩٣٨ : ١٦٤ - ١٨٤) ، رواية مناهضة للفاشية ومجندة فى سبيل ذلك نسق التمثيل المذكور أعلاه برمته. ورواية "الأمل" ، علاوة على ذلك ، التى تتبنى سردا تزامنيا مستوحى من الروائيين الأمريكين ، نص متعدد الأصوات ، تتقابل فيه أصوات وأبطال يمثلون وجهات نظر عديدة (ولكنها كلها جمهورية) حول الحرب ، وهو ما يحول دون قراءة النص قراءة أحادية. وفى نهاية المطاف نقول بأنه لا يمكن فصل هذه الرواية عن الالتزام الشخصى لمارو فى أسبانيا: فحضوره النشط فى

الميدان يمنح الرواية قوة ومصداقية ، سيما وأنها درت قبل انتهاء الحب ،
موحية بذلك أنها تمنح من التاريخ الذى تحكى عنه. وهذا هو ما يجعل
رواية "الأمل" هذه تمثل بالفعل أدب الالتزام ، و"الأوضاع القصوى" ،
التي سيحلم سارتر بممارسته بعد الحرب.

٦- اليمين الأدبي ،

من العمل الفرنسي إلى الفاشية

لا يمكن أن نأتى على نهاية هذه الجولة فى فترة ما بين الحربين
دون أن نشير بإيجاز إلى اليمين الفرنسي. يجب أن نوضح بأن
الإشكالية الأدبية للالتزام لا تطرح هنا بنفس الحدة التي تطرح بها فى
اليسار ، لسبب أساسى هو عدم وجود هيئة سياسية تهدد ، مثل الحزب
الشيوعى ، استقلالية الأدب وتجبر الكتاب بذلك على التساؤل عن المعنى
العميق لالتزامهم وعن وسائل ممارسته. لهذا لن نتوسع فى عرض اللوحة
التي نقدمها هنا مثلما فعلنا مع ما سبقها.

عند نهاية الحرب العالمية الأولى كان القلب النابض لليمين المثقف
هى منظمة العمل الفرنسي ، التي بلغ نشاطها ذروته فى هذه المرحلة.
الأدب الذى أنتجته هذه المنظمة هو بالأساس عبارة عن مقالات شديدة
اللهجة ، بحيث أن الوجهين البارزين فيها ، أى موراس Maurras وليون
دودى Daudet ، حكم عليهما بالسجن بسبب دعوتهما المتكررة للقتل

(وهو ما لم يحل دون تعيين الأول في الأكاديمية الفرنسية). مهما يكن الأمر فإن تأثير منظمة العمل الفرنسي على اليمين المثقف أساسى وكبير فى فترة ما بين الحربين والعديد من ممثلى اليمين المتطرف آنذاك كانوا من أعضائها. إلا أن هذا التفوق الإيديولوجى قد بدأ يتعرض لهجوم قوى يستهدف القضاء عليه ابتداء من سنة ١٩٢٦ ومن إدانة البابا بى الحادى عشر Pie XI لهذه المنظمة: هذه الإدانة من طرف البابا حسمت فى أمر إبعاد الكثير من الكاثوليكين ، مما أثار انتقادات "اللائكانيين" اليمينيين (أنظر لوبى ديل بايل ١٩٦٩, Loubet del Bayl) وخاصة انطلاق الوجودية المسيحية عند مونيى Mounier، مارسيل وماريتان Martitian، التى كانت لها أهمية كبيرة فى تجديد الفكر المسيحى.

يشكل جورج برنانوس ، من بين أبناء منظمة العمل الفرنسى كلهم ، استثناء متميزا: فكونه تلقى تكوينا فى المعاداة الاجتماعية للسامية من طرف دريمون Drumont، وهو الكاثولى المتطرف ، والعدو اللدود للمعاصرة والديمقراطية ، كل ذلك أهله ليجسد فى الأدب أشد ما أنتجه اليمين تطرفا منذ بدايات الجمهورية الثالثة. ومع ذلك فقد كان يتمتع باستقلالية عقلية كبيرة ويرفض رفض باتا تعريض سمعته كمفكر للشبهات: لا يستسلم أبدا لتقلبات الزمن ، شديد اليقظة فيما يخص احترام قناعاته وقد تميز فى الثلاثينيات بسمو فى النظرة لا يخلو من نبيل. وقد تعزز عمله الروائى بإنتاج جدالى رفيع ، استهله فى سنة ١٩٣١

‘هلع المذعنين’ وكانت نهايته الرائعة هي ‘المقابر الكبرى تحت ضوء القمر’ (١٩٣٨): على غرار موريك ، ولكن بسخط أقوى وأشد ، يدين الجرائم التي ارتكبها فرانكو في أسبانيا باسم الكنيسة ؛ وبحضوره في الميدان إلى جانب الفرانكويين اطلع على القمع الذي لا مبرر له الذي تعرض له الجمهوريون ؛ وسيكون هدفه بعد ذلك في ‘المقابر الكبيرة’ هو تنبيه اليمين المذعن والكاثوليكين ، بالإشارة إلى أن الحرب ليست معركة لإعادة نشر القيم المسيحية والتقليدية ، بل هي أول مواجهة بين الفاشية والشيوعية ، وهما إيديولوجيتان أنتجتها المعاصرة ويجب على الكاثوليك أن يتخلصوا منهما ، وإلا هلكوا.

لقد كان تدخل برنانوس صحيا وضرورياً بالنسبة لليمين سيما وأن الإغراء الفاشي فرنسا أصبح حقيقيا منذ منعطف ٦ فبراير ١٩٣٤: في ذلك اليوم تحولت المظاهرة التي نظمها اليمين المعادي للبرلمان إثر قضية ستافيسكى Stavisky إلى أعمال شغب ومواجهات مع قوات الأمن: ولم يتم إنقاذ الجمهورية الثالثة إلا في اللحظات الأخيرة ، وكان الثمن هو العديد من الموتى. وقد كانت تلك اللحظة بالنسبة للكثير من مثقفي اليمين هي لحظة القطيعة مع مورأس واعتناق الفاشية: وهكذا برهن يوم ٦ فبراير بالفعل أنه من الممكن أن تحدث في فرنسا انتفاضة قومية وشعبية ، كما ظهر بأن مورأس ، الداعى إلى أعمال العنف ، قد عجز عن استغلال الفرصة التي سنحت له ؛ ومنذ ذلك الحين ، وأمام

المأزق الذى وضع فيه اليمين القومى نفسه بتراجعته عن الإمساك بزمام السلطة ، أصيبك الكثيرون يرون فى الفاشية السبيل الوحيد لنهضة سياسية جديدة وراديكالية. كان هذا واضحا عند دريو لا روشيل Drieu La Rochelle ، الذى ترجم هذا المنعطف الإيديولوجى بالانضمام إلى الحزب الشعبى الفرنسى الذى يقوده دوريو ، وهو أهم هيئة سياسية فى فرنسا فى الثلاثينيات.

لقد كان للفاشية كتابها فى فرنسا إذن ، سيما وأن الدعاية النازية ، على غرار الدعاية السوفياتية ، عرفت كيف تخطب ود المثقفين بدعوتهم إلى ألمانيا للاستمتاع برؤية منجزات الرايش. كان لوسيان ريباتى Rebattet . L ، والفونس دو شاتوبريان ، وموريس بارديش أو روبير برازيلاش R. Brasillach ، وجرائد مثل "أنا فى كل مكان" Je suis partout ، كرينكوار Gringoire أو لاجيرب La Gerbe ، هم القاعدة المتقدمة للفاشية فى فرنسا. وبفضلهم تمكن الألمان من ضمان تعاون ثقافى فعال خلال فترة الاحتلال - كما أن هذه الفترة قد شكلت بالنسبة لبعض هؤلاء الكتاب فترة تمتعهم بالسلطة الأدبية. من بين كل هؤلاء الفاعلين تتميز شخصية بيار داريو لاروشيل المعقدة: لقد كان صديق أراغون ومالرو هذا من أوائل من استسلموا لإغراء الفاشية ، بتراسه للمجلة الفرنسية الجديدة منذ الشهور الأولى للاحتلال كان أهم مهندسى التعاون الأدبى مع الألمان ، ولكنه فى نفس الوقت وفر الحماية لجان

بولهام ، الذى قاوم الاحتلال منذ بدايته وسرعان ما وقع فى متاعب مع
الغيستابو ، لابد أن نضيف بأن هذا المعادى للسامية بشكل لا هوادة فيه
قد سجل فى مذكراته ، وقتاً قليلاً قبل انتحاره سنة ١٩٤٥ ، أنه كان
ينوى اعتناق الشيوعية.

مما لا شك فيه أن اجتماع المتناقضات فى شخص دوريو وعجزه
عن إيجاد حل لها هو ما جعله ينحرف إيديولوجياً. فروايته "جيل" Gilles
(1939)، التى هى مزيج من السيرة الذاتية والنص الأطروحة ، تقدم
دليلاً كافياً على ذلك: احتقار الذات والشعور بالضعف يفضيان فيها
إلى طقس القائد وعبادة القوة ، والحد على عالم يعتبره منحطاً يؤدى به
إلى أن يستثمر فى الفاشية الرغبة فى التدمير الشامل وليس الرغبة فى
التجديد. وهكذا تظهر فاشية دريو بلا مساحيق كدعوة إلى الخراب ،
كتفى يائس وحقوق ، كهروب إلى الأمام دون وهو. تضع بين أيدينا أعمال
دريو ، إلى جانب ذلك البعد السير ذاتى ، مفتاح الإغراء الذى قد تكون
مارسته الفاشية على المثقفين. تعتبر رواية "الرجل صاحب الحصان"
(١٩٤٣) ، من بين روايات أخرى ، ملحمة الثورية فى أمريكا اللاتينية ،
يروىها عازف قيثاره كان رفيقه وصاحب سره. يروى النص علاقة
السارد بالشخصية الرئيسية ، ومن خلالها يطور دريو تمثلاً للمثقف
المتعاطف مع الفاشية: خاضع وخنوع ، ومعجب حد الهيام بقائده
بحيويته وبرجوليته ، وشعور فى المقابل بانحطاط قواه ، وبضعف وعجز

الفكر أما الفعل ، الخ. وميثولوجيا دريو الفاشية ، التي هي صورة معكوسة وسلبية لتصوير مالرو للمثقف الثورى ، ربما تتحدث عن اليأس والانتحارية اللذين ينطوى عليهما اعتناق الكتاب للفاشية: استسلام الفكر والثقافة أمام القوة الخام ، الرغبة فى رؤية الذكاء مهاناً من طرف قوة الغريزة.

الفصل الثالث عشر أوجُ السارترية

كانت الأيام التالية للحرب العالمية الثانية مطبوعة بهيمنة وجه جان بول سارتر. ففي بضع أشهر فرضت الوجودية السارترية نفسها بوصفها الفكر الأكبر لتلك الفترة، ومعها استقرَّ طوال عشر سنوات مفهوم جذري للالتزام الأدبي (الذي شرحنا بتفصيل تبريراته النظرية في القسم الأول من هذا الكتاب). ولا شك أن سارتر، بتغطيته الكثيفة للساحة، قد كان هو المثقف الأكثر أهمية والأكثر تبليفاً لصوته خلال ذلك القرن، حتى ولو أن تلك الهيمنة غير المسبوقة قد كانت جدَّ كاسحة لدرجة أنها استتارتُ الرفض والإعراض. مع ذلك، فإن النجاح الساحق الذي عرفه مباشرة بعد الحرب، سارتر والمقربون منه (سيمون دو بوفوار، موريس ميرلو - بانتي، أو البعيد عنه، كامو، ميشيل ليريس، أرماند سالكرو)، على رغم استثنائيته، يُفسر إلى حد كبير، بقدرة الوجودية على استخلاص عواقب تجربة الماضي وإعطاء معنى تاريخي للحاضر.

١- عواقب الحرب

لا بدّ من أن نُسجل أولاً، بأن انبثاق الوجودية السارترية جدّ مرتبط بـ "مزاج" التحرير والتباساته. وبالفعل، فإن تلك الفترة هي فترة حرية مسترجعة وسط الحماس وهيجان الحياة الذي يُعوض قساوة سنوات الاحتلال. لكن المناخ كان أيضاً مناخ القلق والتشاؤم: ظهور السلاح النووي وإمكانياته في التدمير الكثيف، انشطار شرق - غرب الذي توطد معه مخاطر مجابهة جديدة، الجهد الضخم الضروري لإعادة بناء أوروبا.... جميع هذه العناصر خففت من أفراح التحرير وفورة ابتهاجاته. في هذا السياق، فإن الفلسفة السارترية التي اشتهرت منذ ١٩٤٣ من خلال الوجود والعدم ثم انتشرت بعد الحرب عبر المسرح الوجودي، بدت وكأنها تلتقي بالضبط مناخ اللحظة المناسب لها. والربط الذي يتم بين الوجودية وحياة حيّ سان جيرمان الاحتفالية، على رغم ما فيه من مبالغة، يبرز من ناحية أخرى تلك الظاهرة المتصلة بالتجاوب الحميم بين الفلسفة الوجودية والحالة الذهنية لتلك الفترة. بالنسبة لسارتر، الحرية البشرية مطلقة وغير قابلة للاستلاب: فمهما بدا الأفق مسدوداً، ومهما ضاقت هوامش مناورة الفرد، فإن هذا الأخير يمتلك دائماً ملكة طرح اختيار حرّ، وقبول أو رفض الوضعية التي أعطيت له. وداخل فرنسا التي كانت خارجةً من أربع سنوات من الاحتلال والنظام السلطوي، فإن تلك الطريقة في التأكيد بصوتٍ مرتفع على أن الحرية

البشرية غير قابلة للاستلاب كيفما كانت الإرغامات الرأزحة فوقها، قد استطاعت أن " تتحدث " إلى جمهور واسع، فضلاً عن أن تلك الحرية الحاضرة باستمرار، عند سارتر، تستتبع من لدن الفرد مسؤولية متعازمة: من واجب كل واحد أن يتحمل الحرية التي أُعطيت له، ولا أحد يستطيع، إذن، أن يتجنب ضرورة الاختيار، وهو ما يستثير القلق وانشغال البال. حرية، مسؤولية، قلق، هذه الأبعاد الثلاثة المترابطة بوثاق في الفكر السارترى، كانت تتوافق تماماً مع التجربة المعيش للحرب وللاحتلال، وفعلاً، استطاع سارتر بسرعة أن يصبح وجهاً مستهواً للجماهير، ورائداً للفكر عند الجيل ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ ولا شك أن التأثير الأخلاقي للخطاب الوجودي قد سبق وسهل بطريقة ما، قبول مذهب الالتزام الأدبي في معناه الخاص.

ذلك أن سارتر لم يبتدع الالتزام بالتاكيد، لكنه يظل الوحيد الذي جسر على أن يرفعه إلى صف مقتضى أدبي مطلق، وأن يرغب الكتاب الآخرين على الخضوع إليه بكامله. وهذا " الإرهاب " للالتزام الذي سيظل سارتر عند الكثيرين مجسداً له، يعود في معظمه، إلى جذرية المواقف الثقافية والأدبية الناجمة عن الحرب والاحتلال. في مناخ تحرير فرنسا من الاحتلال، يظهر بالفعل أن المواقف حُسمت بوضوح وأنه بين المقاومة والتعاون مع العدو، لم يحدد التاريخ فقط اختياره، بل أكد كذلك أن لا حياد ممكن. وسيكتب سارتر في الجزء الثاني من كتابه مواقف :

"إننا إذن، جانسينستيون لأن الفترة صنعتنا هكذا". وهى طريقته ليبيّن أن صلابة مواقفه وإرادته فى التّمييز بوضوح بين الخير و الشر عن طريق رفض كل نسبية هى عواقب ناتجة عن المجابهة الإيديولوجية الكبيرة: للحرب العالمية الثانية.

فى الأدب نفسه، وخلال مدة قصيرة نسبياً، اكتسب السياسى أهمية حاسمة. فمنذ ديسمبر ١٩٤١ . أنشأ جان بولهان والشيوعى جاك دوكور اللجنة الوطنية للكتاب التى أريد لها أن تكون منظمة للمقاومة الأدبية، ثم بعد زمن قصير، من خلال توسيع الاستقطاب، ستصبح وسيلة لتكوين مجموعة تمثل الأدب غير المتورط فى التعاون مع المحتلّ. ونتيجة لذلك، ستتولى اللجنة الوطنية للكتاب، بعد التحرير، "تطهير" الكتاب والمثقفين : كان من الأهمية بمكان، فعلاً، أن تضطلع الأوساط الأدبية نفسها بهذا العمل بدلاً من أن تقوم المؤسسات السياسية الجديدة لفرنسا الحرة به، فيفقد الأدب، بذلك، جزءاً من استقلاليته. وكان هناك، بطبيعة الحال، حتى داخل اللجنة الوطنية للكتاب خلافاتٌ غوية فى التّقييم، فغادر اللجنة مورياك ويولهان و شلومبرغر، لأنهم رفضوا "مطاردة السّحرة" التى كان البعض، وخاصة الشيوعيين يتهيئون لخوضها. إلا أنه مع ذلك، وخلال بضعة أشهر، سيغدو السياسى فى قلب الحياة الأدبية. لقد كان سارتر عضواً فى اللجنة الوطنية للكتاب، لكن يظهر أنه لم يسهم بنشاط فى مناقشاتها، وسيستخلص، مع ذلك،

العواقب المنطقية لذلك المشهد: إنه بنشره لضرورة الالتزام، لم يفعل شيئاً آخر غير إطالة وتمديد التجربة الأدبية للاحتلال والتحرير، فالأدب ليس رفاهاً مجانياً، بل إن له دور حقيقياً تكشفه الظروف الاستثنائية. وكل كاتب مسؤول عن ما يكتب وعليه أن يتحمل تبعته حتى النهاية. والأدب يشارك كليةً السياسى وبدون ذلك فإن التفرقة بين الأدب المقاوم وأدب التعاون مع العدو، لن يكون لها معنى.

وأخيراً، فإن العنصر الأخير الأساس الذى يُحدد التشخيص الثقافى لما بعد الحرب، هو المُعطى الجديد السياسى العالمى الذى وجدت فرنسا نفسها مُندرجة فيه بكاملها، منذ ذاك. وسرعان ما بدا انقسام العالم إلى كُتلتين متصارعتين، غير قابل للعلاج؛ ومنذ سنة ١٩٤٧ كرّست الحرب الباردة هذا التعارض العصى عن الاختزال. وأخذ يبدو، منذ ذاك، أن المثقفين مضطرون إلى أن يختاروا معسكرهم بدون أن يكون أمامهم مَنفذ ممكن، خاصة وأن المذهب السارترى عن ضرورة الاختيار كان يبدو ملائماً لذلك الموقف السياسى والإيديولوجى. وإذا أضفنا أنه فى فرنسا، وباستثناء الديغوليين المستفيدين من نفوذ المقاومة، كان اليمين يبدو مشبوهاً إلى أبعد حدٍّ، بينما الحزب الشيوعى المكلل ببطولة ستالينغراد وبمشاركته الفعالة فى المقاومة (فقد تم نسيان التطهيرات الستالينية فى الثلاثينيات والطف الألمانى - السوفيتى) أصبح، إذن، هو الحزب الأول فى اليسار بفضل نتائج الاقتراع

الانتخابى التى تحاذى ٣٠٪ ، ومن ثم نستطيع أن نقيس إلى أى حد ضاق هامش المناورة عند المثقفين.

يبدو، هكذا، أنه لا يمكن، عقب الحرب العالمية الثانية، الالتزام بدون المرور بكيفية أو أخرى، من الحزب الشيوعى. وقد غدت صعوبة المثقفين، منذ ذلك، هى أن يُظهروا استقلالهم من غير أن يدخلوا فى مجابهة مع الحزب الشيوعى الفرنسى. ونتج عن ذلك أن الكثيرين من دون أن ينخرطوا فى الحزب، تبنا موقفاً مبدئياً يرفض كل شكل لمعاداة الشيوعية، وهو ما يعنى وضع حدود قوية تلجم قدرتهم النقدية. وهذا الموقف الذى سيجسده بالأخص إمانيل مونيى ومجموعة مجلة " إيسبر " ، والذى سيعارضه فى وقت مبكر جداً ألبير كامو (ما أدى إلى تهميشه شيئاً مّا) ، يطابق إلى حد كبير ما درجت تسميته اليوم بـ" المثقفين تجاه النظام السوفيتى".

إن سارتر يندرج تماماً ضمن هذا المظهر الثقافى: وموقفه هو بالضرورة مُفارق مادام يقوم على مساندة الاتحاد السوفيتى بطريقة هى، فى آنٍ، غير مشروطة ونقدية. وكل شىء يمر هنا وكأن سارتر حاول أن يتبنى موقفاً للنقد الداخلى (وإذن، البناء) تجاه الشيوعية مع بقائه خارج الحزب. وقد حاول سارتر أن ينظر ذلك الموقف السياسى المتهافت، من خلال لجوئه إلى تعارض المغامر والمناضل فى شخصية أندريه مالرو: وحسب رأيه، فإن على المثقف أن يختار منذ الآن الفعل البناء والجماعى

للمناضل، إلا أنه يستحسن إدخال قليل من سلبية المغامر إلى إيجابية ذلك الالتزام الكلى، على نحو ما فعل مالرو. بعبارة ثانية، فإن تراصية الالتزام المناضل يجب أن تُخترق بمعايرة دقيقة من الفكر النقدي الموروث عن المغامر. إن هذا الوصف لعلائق المثقف بالحزب الشيوعى قد يبدو اليوم وكأنه مبحث فى الذمة الثقافية بدون جدوى، فضلاً عن أنه غير قابل للتطبيق (كيف يمكن لمثقف معزول وغير منخرط فى الحزب أن يزعم أنه محاور محظوظ ونقدي أمام الجهاز الشيوعى القوى الذى لم يكن يسمح بالانشقاقات ولا بالخلافات؟). مع ذلك، يظل أنه فى تلك الفترة استطاع ذلك الموقف أن يبدو وحده قادراً على أن يضمن للمثقف شكلاً معيناً من الاستقلالية داخل الحقل السياسى. وفى هذه المسألة، كان سارتر بامتياز، مثقف الحرب الباردة، وكما أوضحت أنا بوشيتى " سارتر و" الأزمنة الحديثة "، (مينوى، 1985)، فقد يبدو موقفه وكأنه الجواب الوحيد الثقافى الممكن آنذاك تجاه هيمنة الحزب الشيوعى الفرنسى السياسية؛ وهذا حتى لو أنه جواب يحمل بذور جميع الأخطاء أو الضلالات التى أصبح مُبتذلاً اليوم فضحها عند أنتليجنسيا اليسار.

٢- التركيب السارترى

تعود قدرة سارتر على تجسيد الاتجاهات العميقة وتناقضات ما بعد الحرب إلى حدّ الشطط، إلى عوامل عديدة؛ وأولها ولاشك، الاستعداد الاستثنائى الذى سارتر بخصوص مُراكمة الأنوار والوظائف، مُكوناً

بذلك صورة " المثقف الشامل ". ولنفكر في تجليات ذلك: إنه، في أن، فيلسوف (أو جامعي)، وكاتب (أو مبدع)، وروائي ومسرحي وكاتب محاولات وناقد. وفضلاً عن ذلك، فهو مدير مجلة ومُجرب لكل الأساليب، مثل الكتابة السينمائية والاستطلاع الصحفي، وإنجاز بعض البرامج الإذاعية... على هذا النحو، نتبين سعة المجال الذي يغطيه سارتر والنقوذ الذي يتوفر له من ذلك: فسلطته وتأثيره يعودان قبل كل شيء إلى قدرته على أن يوجد في كل مكان في الوقت نفسه، وينتج عن ذلك، أن سارتر يراكم في شخصه أدواراً ونفوذات رمزية مختلفة: فهو يأخذ من أندريه جيد بطريقة ما، ووظيفة عميد الفكر، إلا أنه يضيف إليها توجيهاً سياسياً وإيديولوجياً لم يكن جيداً مؤسس المجلة الفرنسية الجديدة NRF يُمثله، بل نجده أكثر عند رومان رولان. فضلاً عن ذلك، فإن وضعه الاعتباري كفيلسوف كان يضيف عليه هالة كانت تحيط، قبل الحرب، بشخصيات جد مختلفة مثل برغسون أو الآن.

من جانب آخر، فإن نجاح سارتر هو، على ما في ذلك من مفارقة، نتيجة " التأخر " الذي كان يعاني منه. فقد وُلد سنة ١٩٠٥ أي أنه فعلاً من نفس جيل مالرو، ونيزان، وشمسون أو بريفوست. لكن على عكسهم كان دخوله الأدبي متأخراً إذ أنه يعود إلى الأيام الأخيرة لما بين الحربين. فقد ظهرت روايته الأولى، الغثيان في ١٩٢٨ ولم تترك له الوقت ليشتهر قبل اندلاع الصراع العالمي، علاوة على أن الرواية تعرض

رؤية للعالم تبدو على النقيض من مسعى الالتزام. وهذا الوضع المتأخر، المميز لتجربة سارتر، سيكتشف لنفسه ميزة إيجابية عند التحرير: سيعطيه نوعاً من البكارة الأدبية ستتيح له أن يقدم نفسه على أنه كاتب حديث العهد، متحدر من الحرب ، على غرار كامو أو فيركوس. لكن سارتر هو تماماً عكس كاتب شاب مبتدئ. إنه عميقاً كاتب تشكّل بين الحربين العالميتين، ونظرته إلى الأدب تكونت في تلك الفترة من خلال متابعة جدّ مُنتبهة إلى الراهن الأدبي: كان سارتر وسيمون دوبوفوار يقرآن بحماس مجلة NRF وكانت لهما صداقة ببول نيزان - وإذن فقد عرفا جيداً الأوساط الأدبية التي كانت تحيط بالحزب الشيوعي الفرنسي، - وكانا يقرآن مالرو بمزيج دالٍّ من الإعجاب والغیظ.... بعبارة ثانية، استفاد سارتر، عند التحرير، من تجربةٍ معمقة عن الأدب السابق مع إمكانية تقديم نفسه على أنه كاتب جديد، وهو وضع ستقول عنه سيمون دوبوفوار بحقّ، أنه كان وضعاً يُصالح " الامتيازات المتناقضة للشباب والشيخوخة : [...] أن يعرف كثيراً وأن يقدر تقريباً على كل شيء " (قوة الأشياء ، ص. ٢١).

في تلك الشروط، كان سارتر في موقع جيد لاستخلاص دروس ما بين الحربين، ولصوغ طريقة لتكوين مختلف المواقف التي عبرت عن نفسها ساعتئذٍ. على أن الانعطاف نحو الالتزام ظهر عنده منذ أواخر سنوات الثلاثينات: ففي ١٩٣٩ . تقترح قصته طفولة قائد ، رؤية ساخرة

عن المسار الثقافي لشابٍ منخرط في " العمل الفرنسي " . وخلال نفس السنة، علّق سارتر بتطويل على جون بوسّ باسوس الذي كان حينئذ أكثر الروائيين الأمريكيين التزاماً. ومنذ بداية التعبئة للحرب، استفاد من أوقات فراغ " الحرب العجيبة " ليعيد صياغة فكرة الفلسفي حول مفهومى الحرية والتاريخية، وليشرع في كتابة حلقات روائية بعنوان طرق الحرية. وأخيراً، وهو في المعتقل، بدأ لأول مرة يجرب الكتابة للمسرح، قبل أن يحاول، بعد عودته إلى فرنسا، إنشاء مجموعة للمقاومة تحمل اسم (" اشتراكية وحرية ").

وإذن، فقد خرج سارتر من الحرب مُزوداً بكل الأسلحة، ممتلكاً فكراً فلسفياً متبلوراً ومتوفراً على مذهب أدبي. وفضلاً عن ذلك، سيجد سهولة في فرض مذهبه لأنه استفاد من الفراغ النسبي الذي كان يطبع الأدب عند التحرير. وفعلاً، فإن اليمين الأدبي سحقتة الحرب وتلوّث بتعاونه مع العدو أو بعبادته للمارشال (بيتان). وحذّه فرانسوا موريّاك شكل استثناء وأصبح آنذاك الوجه الأخلاقي العالى (والساخر) داخل يمين سيكون عليه أن ينتظر الخمسينات من القرن XX، عند ظهور مجلة المائدة المستديرة، والكتاب الفرسان (روجى نيمى، جاك لوران، أنطوان بلوندان، ميشيل ديون) حتى يستطيع أن يتجرأ من جديد على تأكيد نفسه بوصفه يمينياً، ومع ذلك، فإن خطابه سيقوم أساساً على إعادة الاعتبار الإستتقي والأدبي لكتاب اليمين. من جهة ثانية، سرّعت

الحرب سيرورة تجديد العاملين فى الحقل الأدبى: فمع توقيف نشر مجلة NRF التى ورطها دريو فى التعاون مع المحتل، أخذ جيل أندريه جيد كله يغادر المراكز الأمامية بنفس خطوات رحيل السريالية.

وأخيراً، فإن وحدة الأدب المقاوم تكسرت بسرعة بعد التحرير: ففي سنة ١٩٥٢ استعاد الشيوعيون سيطرتهم على اللجنة الوطنية للكتاب وعلى مجلة الآداب الفرنسية، ساعين بذلك إلى احتكار إرث المقاومة الأدبية. وكانت هذه الأخيرة فى الأساس شعرية: أراغون، إيلوار، بونج، شار، بيبر إمانيل، غيليفيك وآخرون كلهم تألقوا فى تلك المقاومة معارضين بقوة القناعة السارتريّة التى تقول بأن الالتزام الشعرى مستحيل. لكن يجب أن نشير أيضاً إلى أن الشروط التى أتاحت ذلك الازدهار الكبير لشعر المقاومة (والذى أفضل شاهد عليه هو مغامرة مجلة رسائل Messages ستختفى مع مجيء التحرير: فقد كانت قوة وعظمة تلك الغنائية الشعرية وثيقتى الارتباط بالاحتلال وبفعل الحرية الأسمى الذى كان... يمثله مجرد فعل الكتابة والنشر سرياً. لقد صار الأدب والشعر، بكيفية خاصة هنا، خطراً كبيراً يتعرض إليه الكاتب بكلية. وفى فترة كانت الحرية فيها نادرة إلى هذا الحد، نفهم بسهولة أن يكون الاحتفال الشعرى بقيم المقاومة هو طريقة لإنجاز الفعل الأدبى بكيفية شاملة. بعد التحرير، فى المقابل، فقد هذا المسعى الاندفاع التى كانت تسنده وأخذ يتدهور عند البعض تدهوراً له دلالة (عند أراغون

وإيلوار من بين آخرين) ليصبح مجرد شعر دعائي لتمجيد ستالين أو الشيوعية.

فى سنة ١٩٤٥ إذن، وجد سارتر المجال حراً ليفرض وجهات نظره. وقد فعل ذلك بالأخص عن طريق إنشاء مجلة الأزمنة الحديثة التى كانت تطمح، بدون الوصول إلى ذلك، إلى أن تأخذ مكان المجلة الجديدة الفرنسية. فى الواقع، فإن الأزمنة الحديثة التى كان يتعاون معها لفترة معينة كامو، وبولهان وأرون قبل أن تلتف المجموعة حول سارتر وبوفوار وميرلوبونتي، إنما كانت مجلة أقرب إلى ما كانت عليه مجلة أوروبا قبل الحرب: مجلة أدبية تفسح ، وستفسح مكاناً مهماً أكثر فأكثر للنقاش الثقافى والمسائل السياسية. يبقى أن العدد الأول من الأزمنة الحديثة يتصدره " تقديم " يعلن فيه سارتر بوضوح أن الأوان، منذ الآن، هو لأدبٍ يهتم بشغفٍ كبير بالزمن الحاضر، ويحرص على اتخاذ موقف داخل الجدل السياسى. بتعبير آخر، فإن شعار الأدب حينئذٍ، ولعدة سنوات، هو الالتزام الكامل.

٣- أدب يصعب العثور عليه؟

إن المصادرة على ضرورة الالتزام تُشكل إشارة حاسمة فى سياق ما بعد الحرب، غير أن ذلك لا يَسْتَبِقُ، فى النهاية، الحكم على الشكل والوسائل الأدبية التى تتم تعبئتها لبلوغ ذلك. علينا، إذن، أن

نؤكد أن الهيمنة السارترية كانت قبل كل شيء هيمنة خطاب حول الأدب - خطاب لا يجب التقليل من أهميته وتأثيره- أكثر من كونها هيمنة إستتبقا أدبية، بالمعنى الذى تفرض فيه، مع الالتزام، سلسلة من الضرورات الأسلوبية والشكلية الإكراهية نفسها. هكذا ظهر، فى الوقت الذى نشر فيه سارتر طرق الحرية التى تستلهم بوضوح من الروايات المتأنية الأمريكية، وفى الوقت أيضاً الذى أنتج خلاله مسرحاً لم تكن طريقة صنعه مختلفة كثيراً عن طريقة مسرحيات جان جيروود قبل الحرب، ظهر مؤلفون مسرحيون أمثال بونسكو، بيكيت، جونييه، ساروت، دى فورى أو سيمون، شرعوا فى تجديد الأشكال الروائية أو المسرحية تجديداً مستقلاً تماماً عن النظرية السارترية وضرورة الالتزام.

يعنى هذا، أن بإمكان المرء أن يتساءل عن علم جمال الالتزام (إستتبقا) كما مارسه سارتر فى الواقع. من هذا المنظور يتوجب صوغ بعض الملاحظات العامة. أولاً، يجب التشديد على أن تنوع الأجناس التى مارسها سارتر تعددٌ بالضرورة إستتبقاه الالتزامية؛ وبالتالي سنلاحظ أن "مَوَاضِعَ" الالتزام السارترى ليست بالضرورة حيث نطن العثور عليها قبلياً. هكذا بدا أن الرواية هى الجنس التعبيري الذى يؤثره الكاتب: بها دخل إلى الأدب، وكل كتاباته النقدية الأولى (المنشورة فى كتاب مواقف I)تتمحور حول البحث عن علم جمال روائى جديد - كذلك، تعرض مواقف II، الخطوط العريضة لبرنامج روائى خاص بالالتزام -

يَبْدُ أَنَّهُ يَجِبُ التَّنْبِيهِ إِلَى أَنَّ الِاتِّزَامَ السَّارْتَرِيَّ لَمْ يَتَجَلَّ فِي حَقْلِ الرِّوَايَةِ بِتَأَلُّقٍ كَبِيرٍ: فَحَلَقَةُ طَرِيقِ الْحُرِّيَةِ الَّتِي ظَهَرَتْ بَعْدَ الْحَرْبِ وَيُفْتَرَضُ أَنَّ تَحَقُّقَ الطَّمُوحِ السَّارْتَرِيَّ لِلْوُصُولِ إِلَى رَوَائِيٍّ مُلْتَزِمٍ، قَدْ بَقِيَتْ غَيْرَ تَامَةٍ لِلْأَسْبَابِ الَّتِي سَنُثِيرُهَا فِيمَا بَعْدَ. بِالْمُقَابِلِ، كَانَ الْمَسْرُوحُ بِلا شَكٍّ، الْمَوْقِعَ الَّذِي تَسْرِبُ مِنْهُ التَّزَامُهُ بِشَكْلِ أَوْسَعٍ، فِي حِينٍ لَا شَيْءٍ كَانَ يُنْذِرُ الْمُؤَلِّفَ لِيَكُونَ حَاضِرًا، إِلَى ذَلِكَ الْحَدِّ، فِي الْمَشْهَدِ الْمَسْرُوحِيِّ. عَلَى أَيْةِ حَالَةٍ، إِذَا كَانَ ثَمَّةُ جَنْسٍ تَعْبِيرِيٍّ حَرَصَ سَارْتَرٌ عَلَى تَرْمِيمِهِ أَدْبِيًّا وَتَجْدِيدِهِ جَمَالِيًّا، فَهُوَ جَنْسُ الْبَحْثِ الَّذِي يَعْرِفُ أَنَّهُ مَعَ ذَلِكَ، لَا يَزَالُ الْيَوْمَ ضَمَّنَ الْأَجْنَاسِ الْأَدْبِيَّةِ الْمَقْبُولَةِ.

يَحْسُنُ أَنْ نَضِيفَ إِلَى هَذِهِ الِاعْتِبَارَاتِ اعْتِبَارًا آخَرَ، يَتَعَلَّقُ بِرُوحِ الْمَشْرُوعِ السَّارْتَرِيِّ نَفْسَهُ. فَمِنْ خِلَالِ إِنْجَازِهِ لِلْحَصِيلَةِ الْأَدْبِيَّةِ لِمَا بَيْنَ الْحَرَبَيْنِ (مَا الْأَدَبُ؟) وَتَقْوِيمِهِ لِمُخْتَلَفِ أَنْمَاطِ الِاتِّزَامِ الْأَدْبِيِّ الْحَاضِرَةِ فِي تِلْكَ الْحَقَبَةِ، حَدَّدَ سَارْتَرٌ طَمُوحَهُ جَيِّدًا: كَانَ الْأَمْرُ بِالنِّسْبَةِ إِلَيْهِ، يَتَعَلَّقُ بِخَلْقِ أَدَبٍ يَمْتَلِكُ الْيَقِينَ السِّيَاسِيَّ (يُمْكِنُ الْقَوْلُ الدَّغْمَائِيَّةُ) لِأَدَبٍ نِضَالِيٍّ (أَوْ شِيُوعِيٍّ)، وَيَكُونُ فِي الْآنَ نَفْسَهُ أَدَبٌ " الظُّرُوفِ الْعَظِيمَةِ " أَوْ أَدَبٌ " الْحَالَاتِ الْقُصْوَى " الَّذِي رَسَمَ مَلَامِحَ مَالِرو. بِعِبَارَةِ أُخْرَى، كَانَتْ تَحْذُو سَارْتَرٌ رَغْبَةً ضَمًّا يَقِينِيَّةً خُطَابَ سِيَاسِيٍّ أَوْ إِيدِيُولُوجِيٍّ مَلْفُوظٍ بِوَضُوحٍ، إِلَى الضَّدِيَّةِ الْخَاصَةِ بِالْأَدَبِ، أَيْ قُدْرَتِهِ عَلَى تَشْغِيلِ مُضْمَرِ الْخُطَابَاتِ وَتَشْغِيلِ غَيْرِ الْمُنْطَوِّقِ فِيهَا لِإِبْرَازِ التَّعَارُضِ الْكَامِنِ فِي جَوْهَرِ

التصورات المأسَسة، وباختصار، انتهاك إيجابية الكلام ذي الطابع الاجتماعي.

فى هذه المسألة، خضع المشروع السارترى لتوتر بالغ مادام أنه قصد إلى الجمع بين مصادرتين هما فى النهاية متعارضتان. فما يجنيه الخطاب السياسى على صعيد التأكيد، يكون تقريباً هو ما يُضيعه الأدب، وبالعكس فإن ما يربحه الأدب على صعيد النقد المرهف، هو ما تُضيّعه إيجابية الحديث السياسى.

لقد لاحظ العديد من النقاد هذا البُعد الإشكالى للالتزام سارتر الأدبى: فقد أوضح دنييس هُولِيّفى فى كتابه سياسة النثر (١٩٨٢)، إخراج مشروع مماثل. ومن منظور مقلوب، شددّ جان فرانسوا لويت (إهمالات سارتر، 1995 على البُعد الأدبى للالتزام السارترى، كاشفاً عن ضدية نقدية توجد فى أحسن نُصوصه وتشكل على نحوٍ ما، "حقيقة الالتزام السارترى. وسواء فى هذه الحالة أو تلك، فإن حدود الالتزام تكشف عن نفسها.

هناك مثال مزدوج سيسمح بتعيين تلك الحدود بإيجاز. لقد نشر سارتر سنة ١٩٣٩ طقولة قائد وهى قصة سبقت الإشارة إليها وتحكى مسار بورجوازى شابّ يبحث عن نفسه التى سيعثر عليها بالانضمام إلى صفوف بائعى الصحف الملكية. من خلال تحليلها لهذه القصة،

وضّحت سوزان سليمان في كتابها عن رواية الأطروحة (١٩٣٨) أن الأمر يتعلق بباروديا تُحاكي رواية الأطروحة: فالقدر النموذجي والإيجابي للبطل انقلب إلى سخرية واستهزاء من خلال استعراض مُبالغ، إرادياً، لسينن ومواقفات مَحكيّ الأطروحة. وفي هذا المثال يُعد سارتر تاماً، مادامت أسس جنس أدبي متحكم وقسري قد قُوّضت كليةً مثلما افترض نمط إيديولوجي معين على نحوٍ ساخر. لكن علينا أن نُسجل أن الالتزام، هنا، سلبي أو حرج، وأن موقف المؤلف يظل مضمراً بشكل من الأشكال. وما إنْ يتعلق الأمر بفضح أطروحة على نحوٍ مؤكد حتى تتجلى الصعوبات: هكذا اختارت طرق الحرية أن تكون مجموعة أخبار روائية عن الثلاثينات التي أراد سارتر من خلالها عرض الاختيارات التي مُنحت لجيله. هناك شخصية ماثيو دولاري الذي يبدو وكأنه يضطلع في الرواية بدور نائب عن المؤلف، فيصبح مساره الفكري رمزياً يبيّن أشكال التردد والمقاومة الكامنة في التزام شخص يدرك أهميته بوضوح أكثر. في آخر جزء نُشر من هذه السلسلة وهو الموت في الروح، نجد أن إطاره هو هزيمة ١٩٤٠ وفيه يرفض ماثيو الاستسلام للألمان متبنياً بذلك بطولية انتحارية تُذكرنا بشخصيات مالرو. ومع ذلك نعرف أن البطل في تنمة السلسلة سيُعاود الظهور. غير أن تلك التّمة لم تَرَ النور تاركة بذلك المجموعة الروائية ناقصةً. لاشك أن أسباب التخلي عن إتمام حلقات الرواية متعدّدة، لكن واحداً منها ظاهر للعيان: فلو أن ماثيو عاش، فإن

تتمّة مجراه كانت ستجعله، فى نهاية الأمر، يقرر تبني الاختيارات
المسؤولة التى تفادها إلى ذلك الحين، ويكون عليه أن يتحملها منذ ذاك.
صمّن إيجابية اليقينيّات المكتسبة: لكن، أى أهمية روائية يمكن أن
يقدمها بطل تخلص من شكوكه وتيقن من اعتقاداته الراسخة؟ هذا فضلاً
عن أن مجموع سلسلة النصوص كانت ستأخذ طابع رواية أطروحة
خالصة (تحكى عن التعلّم الإيجابى لماثيو) مطابقة بذلك النموذج
الباريسى نسبة إلى موريس Barrés الذى تمّ نقضه سابقاً؟

هذا المثال التبسيطى بشكل إرادى، يوضح جيداً المقاومة التى
يقابل بها تصور أدبى معين الالتزام الذى فهم فى اتجاه الإثبات اليقيني
للاختيارات والقيم. ترتّب عن هذا، أن الأدب الملتزم، لدى سارتر، لا يمكن
العثور عليه على نحوٍ مّا، وأنه لم يُنتج فى كل الأحوال رائعة أدبية، على
غرار ما استطاعت تمثيله وفى سياقاتها الخاصة، أعمال مثل العقوبات
لهيجو، أو الشرط الإنسانى لمارلو. من هنا أيضاً موقف سارتر المتناقض
أحياناً إزاء الأدب، الذى حاول باستمرار التخلّص منه، بوصفه أداة غير
عملية على صعيد الالتزام، أو- والنتيجة واحدة - انتهى إلى تأكيد أن كل
تناول للكلام هو أدب، انطلاقاً من الرواية إلى المحاولة السياسية، ومن
رواية الغثيان إلى مقالات النقد المجمعّة فى مواقف.

مع ذلك، هناك موقع يبدو أنّه بإمكان الالتزام والأدب أن يتصالحا
فيه، ضمن المشروع السارترى. يتعلق الأمر بالكتابة (الأوتو) بيوغرافية

التي ارتادها المؤلف بموازاة مع الالتزام. وفي الواقع، لقد حاول سارتر منذ الوجود والعدم، تطوير مشروع "بيوغرافيا وجودية" تتقصد أن تكون منشأة لمعرفة الشخصية البشرية في وجوها المتعددة، مع إرجاعها إلى وحدة "مشروع أصلي"، أي إلى دوام نفس العلاقة مع العالم. إن المحاولات السارترية البيوغرافية التي كرّسها للكُتاب والشعراء (بودلير، مالارمييه، جونييه، فلوبيير) وُحِّدت مختلف مظاهر شخصية سارتر مادام الأمر يتعلق بمحاولة معرفة فلسفية، وعمل أدبي أيضاً، بالمعنى الذي يجب فيه أن نختلف كتابةً ونتساءل عن فهم الموهبة الأدبية في الآن نفسه: أي أن نفهم أخيراً أي التزام يختفى وراء اختيار أن يصير الإنسان كاتباً. هنا تُعدّ البيوغرافيا الوجودية ربّما، هي شكل الالتزام السارترى الأكثر تواضعاً وطموحاً: الأكثر تواضعاً لأنها تقف عند حدود فهم شخص مُفرد؛ والأكثر طموحاً لأنه من خلال هذه المعرفة المعمقة ذات الفُرادة الاستثنائية، يحاول سارتر الوصول أساساً إلى شكل كونيةٍ ما، وذلك بتعيين كيف صاغت الحقبة والمجتمع والعالم في عموميته، الفرد وما الإمكانات التي يتوفّر عليها هذا الأخير لتحديد نفسه بحريةٍ إزاءهم. من هذا المنظور، يلعب السؤال البيوغرافي الحاضر بقوة في كتابات سارتر منذ تحرير فرنسا، دور العنصر المنظم لالتزامه: إنه في الآن نفسه تسأول عما يؤسس كل التزام، ومُجاوزة له عبر معرفة تطابق الإنسان مع الغير.

٤- مُناهضات سارتر

لا ينبغي لهيمنة الخطاب السارترى على الأدب في أعقاب الحرب العالمية أن تحجب مناهضات العاملين في الحقل الأدبي لمفهوم الالتزام الذى هو على قدر كبير من الجذرية والقسرية. ومن دون أن نستحضر سورة الغضب الإعلامى لليمين أو مسببات الشيوعيين، يمكن أن نلاحظ بروز مواقف هنا وهناك، تارة ترفض وطوراً تعدل المفهوم السارترى للالتزام باسم الأدب نفسه.

من بين الذين عارضوا سيطرة نظرية سارتر الأدبية، نجد بخاصة جان بولان. إنه، وهو المتكتم والمتنفذ، ظل وفياً لمواقفه لما قبل الحرب: فالأدب عنده، هو وسيظل نشاطاً فريداً لا يمكن الحكم عليه تبعاً لمعايير سياسية وإيديولوجية. فى هذا الموضوع، تعود سلطة بولان إلى كونه واحداً من الأسماء الهامة فى مجال المقاومة الفكرية، ومن ثم لا يمكن اتهامه بأية خلفية (خصوصاً وأنه ساهم فى تأسيس مجلة الآداب الفرنسية و اللجنة الوطنية للكتاب). بمعارضته أولاً للطريقة التى قادت بها ل. و. ك تصفية الكتاب (وقد بقيت رسالة إلى إلى مدراء المقاومة التى كتبها ذائعة الصيت)، ساهم فى خلق الأزمنة الحديثة قبل أن يبتعد عن سارتر وجماعته ليحاول إعادة إنشاء الشبكة الأدبية التى كانت تمثل NRF (المجلة الفرنسية الجديدة) قبل الحرب: وقد تكفلت بقاتر لأبلياد يشغل هذا المنصب قبل أن تعاود المجلة الفرنسية الجديدة الظهور سنة

١٩٥٢ كذلك ابتعد إيتيامبل، صديق ومريد بولان، عن مجلة الأزمنة الحديثة، بناءً على رفض مماثل لرؤية القيمة الأدبية خاضعة لاعتبارات أيديولوجية وسياسية. وخلال هذه الفترة، وقّع إيتيامبل العديد من المقالات الجدالية المستفزة في أغلبها، حيث كان يهاجم سارتر بوجه خاص. وستعرف هذه القطيعة بين الرجلين أوجهاً سنة ١٩٥٢. عندما كتب إيتيامبل في المجلة الفرنسية الجديدة الجديدة:

"ولكى لا أخفى شيئاً أقول بأننى أفضل الأحرار القذرين والقذرين الصرحاء والنازيين - النازيين (أمثال لوسيان روباتيل) على الستالنيين النازيين (أمثال كلود رُوا). (انظر إيتيامبل، 1955).

وعلى نحوٍ أكثر رهافة إلا أنه أفضى إلى قطيعة مدوية أكثر، تميز موقف ألبير كامو تدريجاً عن موقف جماعة الأزمنة الحديثة. كان التقارب بين سارتر و كامو قوياً إلى درجة إمكان الخط بينهما داخل تيار فلسفى وأدبى واحد: فكلاهما أسسا التزامهما على تجربة الحرب والاحتلال ، والتأثيرات التى تعرضا لها، بصفة عامة، هى نفسها، وهما معاً يوظفان الأدب فى الممارسة المتأنية للرواية والمحاولة الفلسفية - الأدبية ، والمسرح والتعليقات (مواقف سارتر تقابلها راهنيات كامو). وكان هذا الأخير آنئذٍ يمثل فكراً أقل نسقية وتنظيراً مقارنة مع سارتر، وأكثر انفتاحاً بالأحرى على الأبعاد العاطفية والانفعالية للالتزام. باختصار، كان كامو يتصرف فى السياسة كأخلاقى يشغله فى المقام الأول، الدفاع

عن رؤية إنسيّة للإنسان، وهى رؤية لم يكن بكره وخصمه يوافق عليها إلاّ بطرف اللسان (لتتذكر الوجودية فلسفة إنسية، وهى محاضرة ألقاها سارتر سنة ١٩٤٥ ثم أنكرها فيما بعد).

يعود التباين الكبير بين الكاتبين إذن، إلى مواقفهما الخاصة تجاه الكليانية الستالينية التى لم يتردد كامو فى تفضيل نظام ديمقراطى غير تام بالتأكيد إلاّ أنه يضمن على الأقل الحريات الأكثر بساطة. من هنا اقترب أكثر من الكتاب الذين جاهدوا فى توضيح انحرافات النظام السوفيتى: تشهد على ذلك صداقته مع آرثر كوستلر الذى يتناول كتابه **الصفّر والآنهائية** (١٩٤٠) محاكمات موسكو، والذى كان يتمتع حينها بشهرة واسعة. مع كوستلر، بدأت فى الواقع سلالة أدبية هامة فى التاريخ الإيديولوجى لما بين الحربين، وهى سلالة الروايات والشهادات التى تفضح الكليانية السوفياتية والتى كان أبرز كتابها ألكسندر سولجنيتسين. كان كامو مثل هؤلاء وغيرهم كأندريه جيد فى الثلاثينات، مُتنبّهاً إلى الإشارات التى يبعثها المنشقون الشيوعيون فى مجال الأدب، ينفصل كامو أيضاً عن سارتر بتصوّر أقل جذرية حول الالتزام، حتى وإن كان قد استطاع بعمله الصحفى فى المعركة (أكبر جريدة مقاومة) أن يحقق نمطاً من الالتزام الأدبى كان سارتر يصبو إليه دون أن يتمكن من بلوغه. تكفى مع ذلك قراءة خطاب السويد (١٩٦٥) الذى ألقاه كامو عند تسلم جائزة نوبل (١٩٥٧) لقياس مدى اقتران مفهوم

الالتزام الأدبي، فى خطوطه العامة، بمفهوم سارتر: نفس الإرادة فى أن يصبح الأدب مجرد لعبة شكلية " كذبٌ مُتَرَفٌ "، وطائش، ونفس " المثل الأعلى لتواصل كوني "، ونفس التحليل التاريخي للتطور الأدبي... الخ.

لقد كان كامو، أكثر من سارتر، مُدركاً لحدود الالتزام الأدبي وتناقضاته إذ كان يفهمه أساساً من خلال مصطلح الواقعية، أى العلاقة بين الفن والواقع. بالنسبة إليه، "الفن ليس رفضاً كلياً ولا خضوعاً كلياً لما هو كائن "؛ منذ ذلك الوقت " يجد الفنان نفسه دائماً فى هذا الالتباس، عاجزاً عن دحض الواقع بينما يظل منذوراً لرفضه بسبب ما هو أبدياً غير تام فيه " (خطاب السويد). يُطالعا هنا، مجدداً التعارض بين الإيجابية والسلبية الذى أثرناه سابقاً أثناء الحديث عن سارتر مُصاغاً بكيفية مختلفة: من المهم أن نلاحظ أن كامو يلح على الالتباس الذى يميز الأثر الأدبي فى علاقته مع العالم، أى على عدم اختزاله إلى هذا الموقف الإيديولوجي أو ذاك؛ وهذه طريقة لحماية خصوصية ما هو أدبي، وبالمقابل، رفض أنصار الواقعية الاشتراكية الذين "يُضحون بالفن لغاية بعيدة عن الفن " (م . س). هكذا نُعاين حدود الالتزام الأدبي عند كامو: فعلى رغم " حُسن إرادته "، فإنه لا يستطيع أن يُقرر وَضْعَ الأدب نفسه أو الفن موضع تساؤل، بحيث يبقى فعل الكتابة، حتى الملتزم منها، غير متعدٍّ فى عمقه، لأن غايته لا توجد إلاً فيه. ولا يمكن للأثر الفنى أن يُزحزح الأوعاء ويدفع إلى التمرد ويعترض

العالم، إلا في مرحلة لاحقة، بفضل القوة التي يوليها الإنسان للفن. يحفظ، إذن، هذا الموقف صورة تقديسية للأدب والكاتب، ويستمر في القول بأن الأدب لا يفعل إلا نتيجة للاعتقاد الذي نضمنه إياه، وهو موقف مثالي ما انفك سارتر يفضحه في مواقف II

علينا أن نخصص هنا، مكاناً لجورج باطاي الذي ظهر عقب ما بعد الحرب، كواحد من أولئك الذين صاغوا الجواب المعارض لنظرية الالتزام السارترية بجذرية أكبر وتفصيل أوسع. زمن سريالي خلاله بلور باطاي منذ ما بين الحربين فكرة مركبة وباطنية من بعض الوجوه، كانت تنزع قصداً إلى انتهاك الحدود بين الأدب والفلسفة والعلوم الإنسانية، وتتأسس من بين ما تتأسس عليه، على ثابت هو " تجربة الحدود " أى على إرادة عدم التفكير في القضايا إلا انطلاقاً من الموقع الذي تخفق المعرفة الكلاسيكية والعقلانية في إدراك تلك القضايا. خلال الثلاثينات، أسس مع الطلائعية الثقافية الذي تم فيه القيام بتأملٍ جدٍ عميق حول معنى المقدس في المجتمع المعاصر، وبخاصة حول رهاناته السياسية (انظر هوليى ١٩٩٥). بعد الحرب، أنشأ باطاي مجلة نقد التي ستغدو المجلة الأساسية القادرة على معارضة الهيمنة الفكرية لـ الأزمنة الحديثة. مستثمراً أبحاثه وتأملاته لمرحلة ما قبل الحرب، استمر باطاي (خاصة في كتابه الأدب والشر، 1957) في تمحيص وتدقيق مفهوم للأدب سيبدو معارضاً تماماً لمفهوم سارتر.

من نون أن نستحضر بإستقصاءٍ فكر باطاي المركب ذا التأثير شبه السرى والذي كان كبيراً طوال نصف القرن الأخير المنصرم، نريد أن نُلح على مظهرين اثنين يَهْمَانِنَا فى المقام الأول. أحدهما، أن باطاي عارض بجرأة سارتر فى كون الأدب بالنسبة إليه هو أساساً نوع من السلبية عديمة الجدوى ، أى أنه نشاط مجرد من أى شكل منفعى، وتبذير خالص وتدمير مجانى وغير مسؤول للعالم. وهذا هو ما يجعل الأدب بالضرورة ذا شكل التزامى لأنه يقاوم جذرياً منطق عالم يهيمن المنفعى فيه، وتأتى مقاومته عبر حركة من السلبية لا حد لها. من ناحية ثانية، يدحض باطاي، وهو بذلك يعلن عما سيأتى، المفهوم الأداتى الذى يُعطيه سارتر للغة. فما يؤسس اللغة، بالنسبة إليه، هو الجزء المتعذر تبليغه والكامن فيها، وما يضمن بشكل متناقض التبادل بين الشركاء فى التواصل هو بالضبط تجربة ما لا يقال التى تُفرق بينهم نهائياً. إن المصادرة تؤول ببداهةٍ إلى معارضة مفهوم الالتزام السارترى نفسه: أى ذلك التصور القائم على الاعتقاد العميق فى أن الأدب هو قبل كل شىء، تبادل وتواصل عبر إيجابية لغة - أداة.

نتبين إذن، أن المذهب السارترى يُشكل نوعاً من التوازن. لكن هذا التوازن يبدو هشاً بدوره إذ من خلاله تظهر بجلاء الإحراجات المؤسسة لمسعى الالتزام. يعود ذلك، فى أن، إلى الجذرية النظرية التى اعتمدها سارتر والتى تدفع التفكير إلى عواقبه الأخيرة؛ كما يعود ردود

الفعل التي أثارتها هيمنة الخطاب السارترى: تدريجياً سينمو تفكير
ييلور، من خلال سبْر تناقضات الالتزام السارترى، رؤية أخرى للأدب
والالتزام.

الفصل الرابع عشر انحسار الالتزام

بعد عشر سنوات من هيمنة الخطاب السارترى على الأدب، لوحظ في منتصف الخمسينات من القرن الماضي، وبوضوح أكثر عند بداية الستينات، انحسار واضح للالتزام الأدبي. وليس مرد ذلك إلى كون التعبئة الإيديولوجية للمثقفين والكتاب قد فات أوانها - لأنها على العكس تعاظمت وتعممت - ، وإنما يعود ذلك إلى أن الرغبة في إظهارها داخل المؤلفات قد تناقصت، وكأن الأدب انشغل آنئذٍ باسترجاع تفردته تجاه الاكتساح السياسى الذى طبع الفترة السارترية. ولاشك أن شطط جذرية ووثوقية مذهب سارتر، قد استثارت إعادة توجيه الإمكانيات الأدبية، إلا أنه يجب القول، بالأخص، بأن تلك الجذرية والوثوقية لم يعد لهما مبرر ولا بُروز، كما كان الأمر عند نهاية الحرب العالمية الثانية.

وبالفعل، فعند مفصل الخمسينات والستينات من القرن XX، انتشر الاحتراس تجاه الشيوعية السوفيتية بين المثقفين وأثار موجة من

اللا تعاطف معها: تكاثرت الشهادات عن طبيعة النظام الحقيقية، وشجع عليها تقرير خروتشوف عن جرائم ستالين الذي نشرته صحيفة لوموند سنة ١٩٥٦. فضلاً عن ذلك، فإن التدخل السوفيتي سنة ١٩٥٦ في هنغاريا وبناء جدار برلين سنة ١٩٦١ قد أظهر أن قضايا جديدة، وإذن "أماكن" التزام جديدة قد تخالفت للمثقفين: تصفية الاستعمار في أفريقيا، حرب الجزائر، اشتراكية تيتو في يوغوسلافيا، الثورة الكوبية، العالمتالية وعمّا قريب الثورة الثقافية في الصين، كل ذلك يبدو بمثابة إمكانات سياسية يمكن أن يستثمر فيها إيمان وحماس ثوريان منياً بالخيبة من لدن الكليانية السوفياتية. وهذا يعنى أيضاً أن هيمنة الشيوعية السوفيتية الإيديولوجية والسياسية، على رغم رسوخها عقب الحرب، قد تصدّعت وتركت المجال لنماذج بديلة، ما أدى إلى توسيع إمكانات الاختيارات المتوفرة أمام مثقفي اليسار: يمكن منذ ذاك انتقاد الاتحاد السوفيتي بدون أن يبدو المنتقد ناكراً لالتزامه الثوري، مع ذلك الانفتاح للإمكانات السياسية، بدأ يتلاشى السبب المبرر بعد فترة طويلة من "الكمون"، تبدّى وكأنه حل لتعويض الوجودية السارترية ومفهومها عن الالتزام. إن البنيوية تُصدر على أن كل ظاهرة لا يمكن معرفتها منعزلة بل يجب ربطها بالنسق الذي تندرج فيه وتتعلق به، أي أنه لا يمكن معرفتها إلا من خلال علائق التضامن التي تُقيمها مع عناصر النسق الأخرى. وهذه الأولوية المعطاة للبنية، ينتج عنها جزئياً إجلاء

وإفراغ مسألة الذات الفاعلة Le Sujet، وكذلك التاريخ (مادام كل نسق لا يُدرك إلا بالتزامن) : انطلاقاً من هذا الطرح، فإن أساسين من الالتزام السارترى - الأهمية المعطاة للفرد المتفرد وإمكانيته في أن يحدد نفسه بحرية، وكذلك اندراجه ضمن فترة معينة تفرض بعض الواجبات - يجدان أنفسهما بطريقة ما، مُبعدين من لدن البنيوية. فضلاً عن ذلك، فموضوعة البنية نفسها وأهمية الألسنية في تطوير هذا الفكر، يُحددان العودة إلى اهتمامات شكلية، بل إلى شكلانية أدبية وهو ما يتعارض أيضاً مع الالتزام كما كان سارتر يفهمه.

أخيراً وبالأخص، ظهرت اتجاهات أدبية جديدة وضعت بكيفية غير محسوسة مذهب الالتزام على هامش الأدب وذلك بدون أن تعارض سارتر مُجابهةً، علينا أن نسجل أولاً، أن الحزب الشيوعي الفرنسي، أواخر الخمسينات، ومن خلال مجلته النقد الجديد، تخلّى عن بوغمائية الواقعية الاشتراكية. وهذا على جانب كبير من الأهمية بالنسبة للأدب، لأنه يحرر الحقل من الالتزام: مع اختفاء الواقعية الاشتراكية (وإذن، اختفاء أدب اليقينية الإيديولوجية) تختفى كذلك ضرورة الجواب السارترى، أى جذرية تصوُّره عن الأدب الملتزم. أمكن للأدب، عندئذ، أن يعرف نفسه برهافة أكثر وبكيفية أقل أنية واستعجالاً، كما سنوضح ذلك، في المقابل، خلال نفس تلك السنوات، بدأ الالتفات إلى حجم حدث لم يدرك الجيل السارترى أهميته الجوهرية: هو حدث الاجتثاث

ومعسكرات الإبادة. لقد أثار أزمة كبيرة في الفكر الحديث، مزعوماً اليقينية الأكثر رسوخاً، وجعل الفلاسفة والكتاب يجابهون حدثاً يبدو مستعصياً على التفكير وتجربة متأبيه عن الوصف. ومنذ أعقاب الحرب، حاول كتاب أمثال جان كايروول أو روبير أنتيلم (صاحب النوع البشرى) أن يكتبوا ما ليس قابلاً للتعبير والذي كان قائماً في قلب تجربة المعتقلات الجماعية. لكن فقط خلال الخمسينات بدأت هذه الإشكالية الجوهرية تمارس تأثيراتها، وتقود كتاباً مثل بلانشو أو دوراس (على أثر باطاي) إلى أن يفسحوا مجالاً أساسياً في كتاباتهم لمسألة ما لا يُوصف وللصمت: من جديد، نجد هنا أن إيجابية الالتزام السارترى قد وُضعت موضع تساؤل وكذلك تصوّره شبه الأدوات للغة.

ثم ظهرت أخيراً منطقة نفوذ الرواية الجديدة التي أُشّرت على عودة أدب منشغل بمسألة الأشكال. ويجب، مع ذلك، أن نتجنب هنا مُماثلة " شكلانية الرواية الجديدة " المزعومة، بانبعاث الصفائية الإستيقية التي هاجمها سارتر في كتابه مواقف II ينبغي، بالأحرى، أن نرى في تلك المجموعة من الروائيين الجدد غير المتجانسين كثيراً، نوعاً من إعادة النظر وتجديد التصور الروائي: فهذه الحركة، باشتغالها على السُّنن ومواضيع الجنس الروائي، كانت تهدف قبل كل شيء، إلى مناهضة وإعادة التفكير في علائق المحكى بالعالم وبالتاريخ والإيديولوجيا؛ أي جميع الأشياء التي استبصرها سارتر قبل الحرب

عندما أوضح " أن التركيب الفني الروائي يحيل دائماً إلى ميتافيزيقا الكاتب الروائي "، لكنه لم يكن قادراً على أن يستخلص منها النتائج العملية. بعبارة ثانية، استأنفت الرواية الجديدة، بطريقة ما، مسألة الرهانات الإيديولوجية للأشكال الروائية من حيث تركها سارتر وآخرون عند مجيء التحرير. إن ألان روب جريي وهو يرفض مقتضى الالتزام الأدبي في كتابه من أجل رواية جديدة (١٩٦٣)، قد أكد إرادته في أن يفصل الإبداع الأدبي عن الالتزام السياسي؛ وأما كلود سيمون فقد صرّح في حوار أجراه في نفس السنة مع صحيفة الإكسبريس قائلاً: " الروائي والسياسة: وماذا لو كان الكتاب الثوريون يضطلعون بدور صحافة القلوب؟ ". إن هذه المزحة المستفزة لها، مع ذلك، معنى خاصة عندما نعرف أن صاحبها مثله مثل روب جريي، ساروت أوبانجو قد أمضوا سنة ١٩٦٠ على بيان ١٢١ المتعلق بجق العصيان خلال حرب الجزائر: إنها تعني أن الكاتب لا يريد أن يكون لا مبالياً بالسياسة، لكنه يعتقد أن المقتضى الأدبي هو متميز عن الالتزام السياسي لأن الأدب يفعل خارج ذلك المجال وبطريقة مختلفة.

إن إعادة التوزيع الأدبي هذه، تبرز جيداً تقهقر التصور الملتزم للأدب الذي فرض نفسه عقب التحرير. ويظهر كأنما سارتر نفسه تبع هذه الحركة من حيث أن إنتاجه الأدبي المحض قد أفسح المجال، طوال تلك السنوات، لابتكارات تمت بصلة أكبر إلى التزام يقتصر على ما هو

ثقافى: ذلك أن روايته الأخيرة الموت فى الروح، ظهرت سنة ١٩٤٩. وآخر مسرحية كبيرة معتقلو ألتونا قُدمت على المسرح سنة ١٩٥٩. والكلمات سيرته الذاتية التى قصدت جزئياً إلى أن تكون توديعاً للأدب، نُشرت سنة ١٩٦٤. وفى العام ١٩٦٦ ألقى بطوكيو ثلاث محاضرات جمعها تحت عنوان " دفاع عن المثقفين": فى ذلك دلالة على أن سارتر، منذ ذاك، أخذ يهتم بالمثقف: صحيح أن الكاتب يظل بامتياز هو المرشح النموذجى لتلك الوظيفة، لكن الأمر لم يعد يتعلق بالأدب الملتزم....

إلا أن " نهاية " الأدب الملتزم لا تعنى أننا ندخل فى عهد اللاتزام، كما أشرنا إلى ذلك فى مطلع هذا الفصل ونحن نلج على الحركات التعبوية الكبرى الإيديولوجية لتلك الفترة. يبدو بالأحرى، أن علائق الأدب بالسياسة أخذت تتمفصل بطريقة مغايرة، وهناك ناقد بالخصوص هو رولان بارت قد اضطلع بإنجاز الانتقال من التصور السارترى للأدب إلى التصور الذى سيهيمن خلال الستينات والسبعينات من القرن الماضى.

١- تحت تأثير بارت

يصغر رولان بارت سارتر بعشر سنوات (ولد سنة ١٩١٥)، وكان فى وضع جيد لينجز بلطف الخروج من الالتزام السارترى، ومثل معظم مثقفى عصره، كان منتمياً إلى رؤية ماركسية للتاريخ، إلا أن

ماركسيته صلت، بطريقة ما، واكتسبت مرونة نتيجة لاهتمامه بمسرح بريشت الملتزم، والذي كان هو ويرانارد دورت، من أدخله إلى فرنسا عبر مجلة المسرح الشعبي. على أنه كان، في بداياته، متأثراً أثراً واضحاً بسارتر، كما يشهد على ذلك كتابه الأول الدرجة الصفر للكتابة (١٩٥٣). كان شغوفاً بالأدب مشدوداً إلى إغراء الكتابة، غير أنه ظل ناقداً وهو ما أتاح له التعبير عن نفسه بحرية كبيرة مع نشر نقد أدبي متنافذ بوثاقة مع الموضوعات التي كان يختارها (الرواية الجديدة، لكن أيضاً الكتاب الكلاسيكيون الكبار من راسين إلى بروسست) وأخيراً، فقد كان في قلب الطفرات الثقافية خلال الخمسينات والستينات: سيبذل جهداً كبيراً لتبسيط ونشر البنيوية، وسينشط الطموح إلى علم للإشارات (السيميولوجيا)، وسيكون الوجه الوصي على النقد الجديد وجماعة مجلة تيل كيل.

منذ إصداره الدرجة الصفر للكتابة، شُيد بارت إجابةً على الالتزام الأدبي السارترى تتجنب أن تكون مجرد فضح. وقد احتفظ من نظرية سارتر بعدة مكتسبات، أولاً ، يفهم الحداثة على أنها بمثابة لحظة قطيعة حيث يكفّ الأدب عن أن يؤلف جسداً مع المجتمع الذي يستقبله ليُدخله في نظام وجودٍ جدّ إشكالي (على عكس سارتر، يعتبر أن الحداثة، في الحالة الراهنة للمجتمع، لا يمكن مجاوزتها). ويأخذ عن

سارتر أيضاً تمييزه بين النثر والشعر، معتبراً أن هذا الأخير غير قابل للالتزام. وأخيراً، يبقى أفق تصوره الأدبي هو أوتوييا ثورة ضرورية ستسمح، مع قيام مجتمع بدون طبقات، بتوحيد الجمهور وإرجاع إيجابية الأدب المفقودة حوالى سنة ١٨٥٠. ومنذ ذلك الحين، ارتبطت تساؤلات بارت بمسؤولية الكاتب فى تلك السيرة، وكان طموحه هو أن يحدد الطبيعة الحقيقية للالتزام الأدبي.

فعلاً، إن بارت يأمل أن يُعيد إلى الأدب خصوصية نوعية كان التصور السارترى ينزع إلى أن يفقده إياها: وهى خصوصية الشكل التى يفحص بارت الكيفية التى يمكن أن تكون بها هى الموضع الحق للالتزام. لأجل ذلك، ابتدع موضوعة " الكتابة " التى حددها بوصفها أحد الأبعاد الثلاثة للشكل (مع اللغة، والأسلوب):

" (...) لكن هوية الكاتب الشكلية لا تقوم حقيقة إلا خارج نطاق مقاييس النحو وثوابت الأسلوب. تقوم هناك حيث المستمر يكتب، مجموعاً ومنفلقاً أولاً داخل طبيعة لسانيه بريئة تماماً، ثم يصير أخيراً إشارة كلية واختياراً لسلوك إنسانى وتأكيداً - لخير معين، ملزماً بذلك الكاتب تجاه سعادة أو شقاء ما، وتوصيلهما، رابطاً شكل كلامه العادى والمتفرد فى أن، بالتاريخ الواسع للآخرين، اللغة والأسلوب شيئان، والكتابة وظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع؛ إنها اللغة الأدبية وقد حولها المقصد

الاجتماعي؛ وهي أيضاً الشكل المقبوض عليه داخل نيّته الإنسانية،
والموصول، نتيجة لذلك، بأزمات التاريخ الكبرى..... (*)

لاشك أنكم لاحظتم إلى أي حدّ يطبق بارت على مسألة الشكل
لفظويّة مميزة للالتزام السارترى: اختيار، تأكيد، التزام، فعل، تواصل،
تاريخ، الخ.... هكذا فإن الكتابة، بالنسبة لبارت، هي قيمة. إنها الموضع
النوعي حيث يلتزم الكاتب ويأخذ مسؤولياته بواسطة اختيار شكل معيّن
مُتاح من بين الإمكانيات الأدبية الموجودة.

إلا أنه يظل أن حديث الدرجة الصفر للكتابة لا يقوم على مجرد
فقط نقل إشكالية الالتزام من المحتوى إلى الشكل (إذا استعملنا تلك
الثنائية الملائمة إلا أنها على درجة من الزيف)، إن بارت يقيس صعوبات
مثل هذا المسعى، ويدرك بالأخص أن عمل الشكل إذا كان هو ما يضمن
خصوصية الأدبي، فإنه أيضاً ما به يتمأسس الأدب بما هو عليه. بعبارة
أخرى، فإن الشكل هو "تعاقد" يربط الكاتب بالمجتمع. وينتج عن ذلك أن
كل شكل هو دائماً، بدرجة ما، "مواضعة"، أي مجموعة من الإشارات
بواسطتها يعلن الأدب عن نفسه ويشار إليه بالأصابع، وإذن يستلّبه
المجتمع الذي يوجد فيه.

(*) انظر الترجمة العربية لكتاب بارت: الدرجة الصفر للكتابة وترجمة محمد برادة، نشر: الشركة المغربية
للناشرين المتحدّين، ط ٢، الرباط، 1985، ص ٢٧.

من ثم ذلك الحلم الذى يراود جميع الكتابَ الحداثيين بأن يبتدعوا
كتابةً جديدةً تنفلت من الموضوعة وتتيح لهم الوصول إلى " الطِّراوة " -
وهى استعارة موجودة من قبل عند سارتر ، أى إلى كلام متحرر من
سطوة الموضوعات والجانب الاجتماعى، ليقول العالم والواقعى بكل حرية
وبطرائق جديدة. بالنسبة لبارت، تاريخ الأدب الحديث هو ذلك البحث
المستمر عن شكل جديد، منعش، وهو تلك المحاولة لابتكار لغة تنتج
بحرية.

على هذا المستوى، تبدو الخلافات الأكثر عمقاً مع النظرية
السارترية. ويتمثل أول تلك الخلافات فى العلاقة القائمة بين المحتوى
والشكل: بالنسبة لسارتر " يتعلق الأمر بمعرفة عن أى شىء نريد الكتابة
(...) وعندما نعرفه يتبقى أن نقرر كيف سنكتبه. وغالباً ما يكون الاختيار
اختياراً واحداً، لكن أبدأ لا يتقدم الثانى على الأول عند الكتاب الجيدين "
(ما الأدب؟).

بالنسبة لبارت، على عكس ذلك:

" إن الكتابة الحديثة جسم حقيقى مستقل، ينمو حول الفعل
الأدبى ويزينه بقيمة غريبةٍ عن نيته ويدفعه باستمرار إلى صيغة مزدوجة،
ويُركب فوق المضمون، كلمات وإشارات سميكة تحمل فى طياتها تاريخاً
وشبهة أو افتدائاً ثانويين، بحيث يختلط بوضعية الفكر مصير إضافى

يكون فى غالب الأحيان، مغايراً للشكل ومربكاً له باستمرار... " (الدرجة
الصفراء، م. س. ، ص ٩٩).

بعبارات أخرى، حيث يلح سارتر على أولوية المضمون أو الفكرة
بالنسبة إلى الشكل، نجد بارت يؤكد استقلالية الشكل وقدرته على أن
يدلّ باستقلاليةٍ، بل وحتى بطريقة متناقضة، بالمقارنة مع نية الكاتب.
وإذن، فإن مقتضى الوعي والتحكم التفكيرى اللذين أخضع سارتر
الكاتب الملتزم لهما، هما اللذان يُعارضان بواسطة الأولوية التى يعطيها
بارت للشكل: فالكاتب ليس سيد حديثه كلياً ، لأنه لا يستطيع أن يقيس
التأثيرات الناجمة عن الكتابة التى يستعيرها أو يبتدعها.

بعد ذلك، وفى الطرف الآخر للسيروية الأدبية، يرفض بارت أن
يطرح سؤال الالتزام بمصطلحات الجمهور:

" (...) الكتابة، إذن، بوضعها فى صميم الإشكالية الأدبية التى لا
تبدأ إلا معها، هى أساساً، أخلاق الشكل؛ هى اختيار المجال الاجتماعى
الذى يقرر الكاتب أن يوضع داخله " طبيعة" لغته. لكن هذا المجال
الاجتماعى ليس بأى حال، مجال استهلاك فعلى فالأمر لا يتعلق عند
الكاتب، بأن يختار الفئة الاجتماعية التى يكتب لها: إنه يعرف جيداً أن
ما يكتبه هو دائماً لنفس المجتمع، إلا إذا كان يؤمل فى قيام ثورة.
اختياره هو اختيار وعى، وليس اختياراً لفعالية. وكتابته هى طريقة

للتفكير فى الأدب وليست طريقة لنشره " (الدرجة الصفر، م. س،
ص ٢٨)

يفهم من ذلك، أن ما يدحضه بارت هنا، هو فى الواقع دور
الضبط والتأصيل للالتزام ، الذى يلعبه الجمهور فى المذهب السارترى:
إذا كان الالتزام يمثل قبل كل شىء، فى الشكل، وإذا كان فى هذا
المجال كل التزام يتمثل فى محاولة الإفلات من شرنقة المواضعات
السابقة، فإن صلاحية هذا البحث المتطلب لا يمكن قياسها بمعيار
الجمهور الذى تتوجه إليه (سيكون بالضرورة جمهوراً محدوداً) . نحن،
بالأحرى، نعرف تلك الصلاحية من علو الطموح الذى وضعه الكاتب عند
المنبع (وليس فى نهاية) عمله، أى عند الاختيارات الشكلية التى طرحها.

أخيراً، فإن بارت نفسه يعترف بأن هذه المحاولة المستمرة لإنتاج
لغة أدبية جديدة وحرّة، هى منذورة للفشل: كل شكل جديد يعارض
المواصفات السابقة يؤول إلى أن يمسّس نفسه ويصبح هو ذاته مواضعةً
يتوجب تحطيمها بدورها. هناك، إذن، مأزق الأدب الحديث (ذلك الذى
كان سارتر يفضحه)، وينتج عن ذلك " مأسوى الكتابة "، "مادام كل
كاتب واعٍ عليه منذ الآن أن يُصارع ضدّ العلامات الأسلافية البالغة
القوة (المواضعات الموروثة) التى تفرض عليه، من أعماق ماضٍ غريب،
الأدب بوصفه طقساً وليس بوصفه تصالحاً (مع المجتمع و الجمهور ")
(الدرجة الصفر، م. س). إلا أن " حلّ هذه الإشكالية لا يتوقف على

الكتاب " : بل يجب أن يأتي من المجتمع نفسه، أى من ثورة تُتيح، بتوحيدها للجمهور داخل مجتمع بدون طبقات ، مصالحة الأدب والجماعة من خلال انبثاق كتابة كونية.

منذئذ، إذا كان سارتر يعتبر نفسه جانسينيت، يمكننا القول بأن بارت هو على العكس، طمأنيني في تصوره للالتزام : فهذا الأخير " اختيار وعي وليس اختيار فعالية "، وربما هنا تقع الحلقة الضعيفة للدرجة الصفراء للكتابة، في هذه الطريقة للاعتراف أخيراً بأن حلّ الإشكالية الحديثة للكتابة لا يعود إلى الكتاب أنفسهم. لأجل ذلك فإن بارت في تَمَّة مجرى حياته، قد بذل جهده خاصة في محاولات نقدية (١٩٦٤)، لتحديد كيف يستطيع الأدب أن يفعل في العالم. وهكذا فإن المقالة الشهيرة " كُتَاب وَكُتَبَة " (١٩٦٠) تطرح، باستمراراً لما كتبه في الدرجة الصفراء، بأن " الكاتب يدرك الأدب بوصفه غايةً، والعالم يعيده إليه كوسيلة: وداخل هذه الخيبة اللانهائية يلتقي الكاتب العالم من جديد، وهو عالم غريب مع ذلك، لأن الأدب يمثل كسؤال وليس أبداً، نهائياً، كجواب " (محاولات نقدية، ص ١٤٩). وعندئذ يختم الناقد استنتاجاته على هذا النحو:

" ما يمكن أن نطلبه من الكاتب هو أن يكون مسؤولاً: ويجب أن نوضح ما نقصده: فأن أن يكون الكاتب مسؤولاً عن آراءه هو شيء بدون قيمة: وأن يتحمل بذكاء قليل أو كثير، استتبعات عمله الإيديولوجية، هو

أيضاً شيء ثانوى. ذلك أن المسؤولية الحقيقية للكاتب هي أن يتحمل الأدب بوصفه التزاماً مخطئاً ، كآته نظرة موسوية (نسبة إلى موسى) إلى أرض الواقع الموعودة (إنها مسؤولية كافكا ، على سبيل المثال). (محاولات نقدية، ص ١٥٠).

على هذا النحو، يعارض بارت إيجابية الالتزام السارترى ذات الطابع، بالضرورة، التأكيدى للكلام الملتزم، بشيء لا يندرج ضمن النفى بل ضمن التساؤل: وكما يحدد ذلك بصدد كافكا – وهو كاتب سيصبح عند بلانشو و بارت وعند الكثيرين فيما بعد، وجهاً شعاراتياً للكتابة – فإن كل شيء يكمن فى قدرة الكاتب على أن يقدم الواقع من خلال صيغة تلميحية. أن نقول العالم فى نصف كلمة، معناه بطريقة ما، أن نعلق اليقينيات المكتسبة، وأن ندخل إلى كتلة الخطابات المشتركة، المتلاحمة، شقوقاً من خلالها يتسرب الشك والطُفُو. وكل التزام من وجهة النظر هذه، مخطئ بالفعل – وهذا تعبير لقي نجاحاً كبيراً – مادام لا يستطيع أن يغير العالم، بل فقط يُشعرنا بضرورة تغييره.

إذن، برفض الصيغة التأكيدية (أو بالأحرى: بانتهاكها بفضل التلميح)، يُعرض الأدب عن الإيجابية التى طبعت قليلاً أو كثيراً، دائماً، الالتزام. يبقى أن بارت يأتى بشكلٍ للتعويض جوهري بإطلاق : ما لا يستطيع الأدب أن يأخذه على العاتق (أن يقول السياسى أو الإيديولوجى من خلال إيجابية خطاب مكون) سيكون على النقد، منذئذٍ

أن يتكفل به. هكذا تأتي في ركاب بارت "سيادة النقد" التي ستطبع الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين: فالعمل الأدبي ينزع إلى أن يكون باستمرار محفوفاً بخطاب توضيحي (صادر عن الكاتب نفسه أو عن شخص آخر يشاطره وجهات نظره) يحدد رهانات العمل الأدبي الإيديولوجية واستتبعاتها، وهو ما يعفى النص، في المقابل، من أن يعلنها بوضوح. على هذا النحو، يفاوض الأدب حول علاقته بالسياسي وذلك بأن ينقل ضرورة الالتزام إلى الوظيفة النقدية. ونجد بارت يحدد متطلبات "النقد الجديد" بهذه الكلمات: "خطيئة النقد الكبرى، ليست هي الإيديولوجيا وإنما الصمت الذي نغطيها به"؛ "على كل نقد أن يُدرج في خطابه خطاباً ضمناً عن نفسه". (محاولات نقدية، ص ٢٥٤). وإذا ما محّضنا جيداً هذا القول ألا نجد أن الكاتب يوحى لنا بأن الغرض السارترى لوعي الكاتب، وضرورة "أن ينتقل هو والآخر من الالتزام التلقائي المباشر إلى الالتزام المفكر فيه" إنما قد أصبح ذلك منذ الآن، من مهام الناقد؟

وإذن فإن ضربة بارت القوية، عند تمفّصل الخمسينيات والستينيات، كانت هي هذه: فصل الأدب عن السياسة مع الإعلان، في المقابل، عن ضرورة نقد ملتزم (ميتا - خطاب نظري) يتحمّل عن قصد وبدلاً من الأدب، ضرورة اتخاذ موقف في المجال الإيديولوجي.

٢- النظرية والثقافة المضادة

من هذه الزاوية، يمكننا أن نطرح بأن قسماً لا بأس به من الأدب "بَعْدَ - السارترى" في الطريقة التي حدّد بها علاقته مع السياسة، هو متحدّر من بارت ومن الجهاز النقدي الذي أرسى قواعده. إن كُتاب الرواية الجديدة (على الأقل، بعضهم) قد نظّروا كثيراً لممارستهم ليُثبِتوا بالأخص، رهاناتها الإيديولوجية: زمن الشك لنتالي ساروت (١٩٥٦)، من أجل رواية جديدة لروب جريي (١٩٦٢)، بل وحتى سجلات Répertoires لبييتور، قبل كتابات جان ريكاردو، وكلها تقوم بوظيفة الميتا - خطاب الذي يَمَوْضِع من خلاله هؤلاء الكُتاب مشروعهم الأدبي إيديولوجياً، بينما أعمالهم الإبداعية نفسها تبدو، بطريقة مذهلة، "لأمسيّة" بل، في بعض الجوانب، تجريدية.

ولاشك أن أوج هذه الحركة قد تمّ الوصول إليه مع جماعة تيل كيل ومجلتهم التي تحمل نفس الاسم مع عنوان فرعي علم / أدب. فهذه طريقة للإشارة إلى أن النظرية والممارسة الأدبيتين هما هنا، مُتطابقتان بوثاقّة، وإحداهما تحرك الأخرى لدرجة أنهما ينتهيان، في بعض الجوانب، إلى الاندماج والاختلاط. وكما يوضح ذلك بالقدر الكافي كتاب نظرية الحصيلة (١٩٦٨) المشتمل على برنامج المجموعة (الموضوع تحت الرعاية الثلاثية لكلّ من فوكو وبارت ودريدا) فإننا نشهد توجيهاً سياسياً صريحاً (على سبيل المثال، نذكر فيليب سوليرس: "الكتابة

والثورة " ، " الكتابة وظيفة للتحويل الاجتماعي "؛ جان لويس بودرى:
"كتابة، تخيل، إيديولوجيا" جان جوزيف كو: "ماركس وتدوين الشغل"
الخ...). وجميع هذه العناوين تكفى لتدلّ إلى أى حدّ كانت آخر طبيعة
للقرن العشرين مسرفةً فى " النظرية "، وإلى أى حدّ تبدو هذه الأخيرة
وكأنها الطريقة الوحيدة لإعطاء معنى سياسى لمسعى جدّ شكلاى مع
ذلك. نصيف بأن تيل كيل، فى المقابل، انصرف أيضاً إلى تفكيك جذرى
لموضوعيّ أدب وكاتب نفسيهما، معتبرة إياهما منشأيتين إيديولوجيتين
(بورجوازيّتين) يجب التخلص منهما: فبدلاً من موضوعة أثر أدبى التى
تتعلق بها تيميّة الإبداع الفردى، يفضلون موضوعة النصّ، وهو شىء
جماعى، غفل، نتاج التاريخ وشروط الإنتاج. ويمكن أن نقيس أهمية هذا
التوجّه للخطاب الأدبى، من الطريقة التى سلكتها المجلة الشيوعية النقد
الجديد التى كانت تدافع، عقب الحرب، عن مذهب الواقعية الاشتراكية،
لتنضم فى الخمسينات والستينات إلى موقف تيل كيل بقصد إرساء
دعائم "شكلاى ماركسية".

بموازاة مع تلك الفورة النظرية التى كرّست النقد بوصفه المجال
النوعى للالتزام الأدبى، نمت أيضاً أشكال جديدة للمناهضة الثقافية
برزت بشكل مسرحى ثورة الطلاب فى مايو ١٩٦٨، وبالفعل، نلاحظ أن
الالتزام حينئذ اتجه إلى أن يضع نفسه على هامش الأدب: الأغنية
الملتزمة عرفت نجاحها الكبير، وكذلك أجناس تعبيرية لم يكن لها صيت

إلى ذلك الحين، مثل الرسوم المتحركة، فأصبحت حاملة لمناهضة مرحلة
فى غالب الأحيان: دوريات مثل مرا - كيرى، صدى المفازات، شارلى،
وتبدعون مثل جوتليب، بريتيشى، ريزير، وولنسكى، ماندريكا الخ...،
يمزجون بانسراح الاستفزازات الإيروسية والسخرية الاجتماعية
والمطالبة بـ " الذوق المبتذل "، وكلها وسائل لمهاجمة الثقافة الرسمية
ومعايير اللياقة البورجوازية. استيحاء، جزئياً، للحركات الأمريكية
المناهضة، انتشرت " ثقافة مضادة " تتوجه عن قصد إلى مجالات لا
تُعترف بها الثقافة المأسسة: إنها تستثمر فنوناً صغرى أو متوسطة
(الفوتوغرافيا) وتُمن أجناساً شعبية أو مبتذلة (الخيال العلمى،
الرسوم المتحركة) وتعيد الاعتبار لـ " الثقافات الصغيرة " أو
الفولكلورات، وتستولى على الوسائط مثل الشُّعار أو الملصقات الدعائية
التي تحولها عن وظيفتها الأولى إلى غايات انتهاكية. على هذا النحو،
يأخذ حقل المناهضة الثقافية اتساعاً جُذَّ كبير ويؤول به الأمر إلى الظهور
فى صيغ العيش والمواقف (البِيتتِكس أو الهيبى المستوردان من
الولايات المتحدة الأمريكية).

فى الآن نفسه مُمثلة لهذه الحركة العامة ومخالفة لها بسبب
نشاطها المفرط وتصلبها النظرى، تُطالعنا الدولية المواقفية IS التي
أسسها جى دويور سنة ١٩٥٧ والتي ستلعب دوراً مهماً فى حركة مايو
٦٨ . مُستلهمين كتابات كلود لوفور، وكورنيليس كاستورياديس ،

انصرف الواقفيون إلى نقد جذرى للأدب والفن المأسسين والمعتبرين عاجزين عن التجديد حقيقة منذ التجربة السريالية رافضين الاندماج فى الدوائر الثقافية الكلاسيكية، وفاعلين أساساً من خلال المناشير والمجلات، سعى الواقفيون إلى بلورة أشكال جديدة للتدخل الثقافى: أنجز أعضاء هذه الجماعة استعمالاً حاسماً للشعار، وقاموا بتحويل انتهاكى للأعمال الفنية المكرسة ساعين إلى " تشييد المواقف " (يعنى خلق شروط خاصة موجّهة إلى أن تستثير داخل جماعة معينة، سلسلة من المواقف والسلوكيات) أو أنهم يمارسون " الحيدان " (يعنى اكتشاف صدقوى لمحيط حضرى، دائماً مُستلهم من التسكع السريالى) الخ....

إن الواقفيين، بانتباههم إلى الأشكال الأكثر انتشاراً فى الثقافة المعاصرة (الصور المتحركة، السينما، الدعاية) قد ركزوا عملهم الانتهاكى على الحياة اليومية بدلاً من الثقافية الأكثر شرعية، ومفهوم الفرجة Spectacle، الإضافة النظرية الأصلية للحركة، يساند، فعلاً، نقداً شاملاً للمجتمع المعاصر: فى آنٍ وسيلة وغاية لعالم مؤسس على إنتاج البضائع واستهلاكها، تكون الفرجة هى البديل من الصور والتمثيلات عن الحياة الحقيقية وعن المعيش، وبذلك تُنشئ صيغة من الاستلاب الفريد، غير قابل للمجاوزة. (انظر: مجتمع الفرجة، جى دوبور 1967)

إذن، تقدم السبعينات من القرن الماضي، صورةً جانبية فريدة للحظة على جانب كبير من التعبئة الإيديولوجية والمناهضة الجذرية التي يجب أن نسجل أنه قد تم خلالها، مع ذلك، تقهقر واضح للأدب الملتزم. وقد بدا أن الالتزام قد نُقل إلى محيط الأدب: وسواء تعلق الأمر بالنظريات لتييل - كيل أو بالثقافة المضادة المرححة غالباً والانتهاكية، فإن كل شيء يجرى وكأنما الأدب الملتزم من النمط " الكلاسيكي " قد أخلى المكان.

٣- التزام مستحيل وضروري ، فى آنٍ

يمكن، مع ذلك، أن نفكر بأن سنوات الثمانينات هى التى وقّعت نهائياً اختفاء الأدب الملتزم. وسيكون المسؤول عن ذلك هو انهيار الكتلة السوفياتية والمراجعات الإيديولوجية الممزقة التى أحدثتها وسط المثقفين، فضلاً عن أن ما يسمى بكيفية مغلوبة " نهاية الإيديولوجية " وما ولّدت من حركة الانصراف عن السياسة، جعلت ممارسة الالتزام الأدبى تفقد مبرر وجودها. صحيح أن إنتهاء الأوتوبيا الثورية التى طالما عبأت الكتاب طوال ما يقرب من قرن قد حرّم الأدب من أفق إيديولوجى كان، ولاشك، جوهرياً بالنسبة له من المنظور الذى يهمنى هنا. لكن يجب أن نتقبل أيضاً أن الالتزام لا يتلخص فى اتخاذ هذا الموقف السياسى أو ذاك، وأنه يكفى تدوينه فى العمل الأدبى بكيفية واضحة، قليلاً أو كثيراً.

جوهرياً، الالتزام هو مجابهة الأدب للسياسى فى معناه الأكثر اتساعاً. وأنه تساؤل عن مكانة ووظيفة الأدب فى مجتمعاتنا. وبالنسبة للكتاب الذين مارسوه، فإن ذلك كان، من بين أشياء أخرى، طريقة لتمحيص إلى أى حد يستطيع الأدب أن يكون، فى آنٍ، موضوعاً إستتقياً وقوة فاعلة؛ أو إذا أردنا أن نقول ذلك بعبارة أخرى، كيف أن المجانية التى يمتلكها، لم تكن قاصرة على طريقة من هذا الواقع المؤلف والصفيق فى آنٍ والذى نُسَميه الأدب، يفقد البدهة التى تميزه عادةً. وليس صدفة، بالفعل، إذا كان التفكير فى الالتزام الأدبى كثيراً ما ينتشر من خلال صيغة " ما؟ " (ما الأدب؟ عند سارتر، " ما الكتابة؟ عند بارت، الخ...): دائماً يؤول الالتزام إلى التساؤل، بكيفية أو أخرى، عن كينونة الأدب، وإلى محاولة تثبيت سلطاته وحدوده.

ولهذا السبب أيضاً، منذ رواية الأطروحة التى كتبها موريس بارس، والكتابة الهجائية الجدالية لبيغى وصولاً إلى تأملات بارت النظرية، يتوفر تطور الأدب على نوع من التماسك: هناك أجناس تعبيرية تبدو أكثر " طبيعية " مهياة للالتزام، والمنظور يتسع أمام الأدب برمته لأن معنى الالتزام هو بالضبط: أن يُدون الحدث الأدبى داخل العالم والمجتمع وأن يجعله يُسهم فى التاريخ العاجل. وكَوْن الكاتب الذى يسلك هذا المسعى يصادف بالحثم التناقضات المكوّنة للتصور الحداثى للأدب،

يجب ألا يثير استغرابنا: ذلك أن الالتزام وجد تقريباً ليفجر تلك التناقضات ويحملها إلى حدودها القصوى.

إذا قبلنا أن نعالج، من هذه الزاوية، مسألة الالتزام الأدبي، فسنستخلص أننا لا نستطيع أن نُنهي الحديث عنه، لأنه طريقة في تحديد إتيك الأدب، ولأن كل كاتب متطلب عليه، في لحظة أو أخرى، أن يتساءل عن معنى مشروعه. هكذا يكون الالتزام بالنسبة للأدب، أفقاً ضرورياً ومستحيلاً الوصول إليه، في آنٍ. إنه سؤال يطرح أكثر من جواباً يُقدّم: إنه رغبة أو إرادة أكثر مما هو واقع فعلي.

في جميع الأحوال، تحت تأثير رولان بارت وعلى خطاه، نجد معنى أعمال كثير من الكتاب الذين يكتبون اليوم تحت وقّع الخيبات الإيديولوجية الكبيرة لـ "عصر ما بعد الثورة" والذين اختاروا أن يقولوا، بتواضع، أن ليس للأدب يقينيات يقدمها، وإنما هو يتوفر على أسئلة يطرحها، وأن الالتزام هو دائماً مخطئ، إلا أنه يمر، على هذه الشاكلة جد قريب من الحقيقة.

إن روايات بيير ميرتانس **Pierre Mertens**، من بين أعمال أخرى ممكنة، هي نموذجية في هذا الباب: هو كاتب ملتزم لا جدال في ذلك من خلال مواقفه الثقافية، لكن تساؤلاً حول إمكانية الالتزام نفسه في الأدب تخترق مجموع كتاباته. أولاً، ينتمي كاتبنا صراحة إلى شبكة

من الصداقات والتواطؤات تجمع كُتاباً (كورتزار، كونديرا فاسيلي فاسيليكوس، الخ...) ينتمون إلى بلدان أو مناطق عرفت أنظمة قمعية: ولذلك فإن هؤلاء الكتاب قد مارسوا الأدب كشكل من المقاومة، ويتوفرون ولا شك على حسٍ بالالتزام أكبر وأكثر جوهرية من حسنا، وهو حس الالتزام الذي يريد تترصد كل مسعى التزامي: في روايته المساعي الحميدة (١٩٧٤)، الشخصية المركزية التي تحمل اسماً له دلالة بول سانشوب (أى مزيج من سانشو بانسا و بون كيشوت)، هو وسيط في الأمم المتحدة واليونسكو، ولا يتوقف عن زيارة النقط الأكثر سخونة في المعمور لينتبه إلى أنه يصل دائماً جُداً متأخر، وأن موقف الحياد "الإنسانوي" ليس مقبولاً حتى النهاية؛ فيجد أن الفشل "السياسي" يفجره مثله مثل فشل حياة خاصة عندما تتبَعثر. وفي روايته الانبهارات (١٩٨٧)، يستكشف ميرتانس، بواسطة التخيل، حياة جوتفريد بين، الشاعر التعبيري والطبيب الألماني، المفتن والمرعوب من بؤس الأجساد، ومع ذلك اعتنق النازية لفترة زمنية فالحهد الذي يبذله الروائي هنا، هو لفهم كيف أن الخطأ تسرب إلى رجل يبدو أن عمله يُبعد عنه هذا النمط من الانحراف.

هكذا فإن عمل ميرتانس لا يحمل حداد الالتزام بقدر ما يؤشر بوعي على النوستالجيا التي لا مفر منها. إن رواياته تُنمّي تفكيراً بين التحسّر والمعاينة، لا يكف يعبر عن تلك الضرورة المستحيلة للالتزام.

متأرجحاً بين كشف الجراحات الحميمة لشخص مسحوقه تحت وطأة عجزها الخاص، وبين إرادة الانفتاح الأوسع على العالم، معانقاً أيضاً السيرة الذاتية والتخيل، تتمكن روايات ميرتانس بفضل هذا الذهاب والإياب غير المتوقفين من أن تفسح مكاناً للالتزام: إنه مكان بين شيئين أو مكان بصمة تشير ضمناً إلى حضوره الإشكالي.

وهنا، في النهاية، تمثل المفارقة: إن هذا "النقص في الالتزام" الذي يبدو اليوم هو العلامة التي يكتب تحتها الأدب الأكثر وعياً، يتكشف أيضاً عن أنه هو حظه؛ فالفضاء المتروك عارياً نتيجة لانحسار الالتزام، يبذل الأدب جهده ليستعيده جاعلاً من ذلك الالتزام المخطئ علامته المميزة ومأساته الحميمة والرائعة. ذلك أنه في نهاية الأمر، وفي لعبة من يخسر يربح، الأدب دائماً يربح.

مراجع مختارة

قائمة المراجع

- ADERETH (M.), 1967 : « Commitment in modern french literature. A brief study of "littérature engagée" », dans *The Works of Péguy, Aragon and Sartre*, Londres, V. Gollancz.
- ALTMAN (Thierry), 1993 : *Paul Nizan. Les conséquences du refus*, Bruxelles, De Boeck-Université, « Culture & communication ».
- ANGENOT (Marc), 1982 : *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot.
- ANGLÈS (Auguste), 1978 : *André Gide et le Premier Groupe de La Nouvelle Revue française. La formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, Paris, Gallimard.
- ARON (Paul), 1995 : *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre. Une œuvre ».
- ASSOULINE (Pierre), 1985 : *L'Épuration des intellectuels*, Bruxelles, Complexe.
- BARTHES (Roland), 1953 : *Le Degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux Essais critiques*), Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1972.
- BARTHES (Roland), 1964 : *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1981.
- BATAILLE (Georges), 1957 : *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.
- BAUDELAIRE (Charles), 1986 : *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique » [éd. André Guyaux].

BEAUVOIR (Simone de), 1963 : *La Force des choses*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

BEAUVOIR (Simone de), BERGER (Yves), FAYE (Jean-Pierre), RICARDOU (Jean), SARTRE (Jean-Paul), SEMPRUN (Jorge), 1965 : *Que peut la littérature ?*, Paris, UGE, coll. « L'inédit 10/18 ».

BELOFF (Max), 1970 : *The Intellectual in Politics*, New York, The Library Press.

BÉNICHOU (Paul), 1973 : *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti.

BÉNICHOU (Paul), 1977 : *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

BÉNICHOU (Paul), 1988 : *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

BERNARD (Jean-Pierre), 1972 : *Le Parti communiste français et la Question littéraire (1921-1939)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

BOSCHETTI (Anna), 1985 : *Sartre et « Les Temps modernes »*. Une entreprise intellectuelle, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun ».

BOURDIEU (Pierre), 1971 : « Le marché des biens symboliques », dans *L'Année sociologique*, n° 22, p. 49-126.

BOURDIEU (Pierre), 1991 : « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, p. 4-46.

BOURDIEU (Pierre), 1992 : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Libre examen ».

BROMBERT (Victor), 1960 : *The Intellectual Hero. Studies in the french novel (1880-1955)*, Chicago, University of Chicago Press.

CAMUS (Albert), 1965 : *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

CARLSON (Marvin), 1970 : *Le Théâtre de la Révolution française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

CAUTE (David), 1964 : *Communism and the French Intellectuals*, New York, MacMillan.

- CHARLE (Christophe), 1990 : *Naissance des « intellectuels » (1880-1900)*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun ».
- CONDÉ (Michel), 1989 : *La Genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*, Tübingen, Niemeyer, coll. « Mimesis ».
- DARNTON (Robert), 1983 : *Bohème littéraire et Révolution. Le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil.
- DARNTON (Robert), 1992 : *Gens de lettres, Gens du livre*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire ».
- DEBORD (Guy), 1967 : *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- DEGUY (Jacques) (éd.), 1993 : *L'Intellectuel et ses miroirs romanesques (1920-1960)*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Travaux & Recherches-UL3 ».
- DERRIDA (Jacques), 1996 : « "Il courait mort" : Salut, salut. Notes pour un courrier aux Temps modernes », dans *Les Temps modernes*, n° 587, p. 7-54.
- DESANTI (Dominique), 1978 : *Drieu La Rochelle ou la Séduction mystifiée*, Paris, Flammarion.
- DIECKMANN (Herbert), 1948 : *Le Philosophe. Texts and Interpretation*, Saint Louis, Washington University Studies, « Language and literature », n° 18.
- DOUBROVSKY (Serge), 1980 : *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques ».
- DUBOIS (Jacques), 1986 : *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, coll. « Dossiers Média ».
- DUBOIS (Jacques), 1993 : « *L'Assommoir* » de Zola, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup ».
- Eco (Umberto), 1993 : *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset.
- ELIAS (Norbert), 1996 : *Engagement et Distanciation*, Paris, Fayard, coll. « Pocket-Agora ».
- ÉTIEMBLE (René), 1955 : *Hygiène des lettres, II : Littérature dégagée (1942-1953)*, Paris, Gallimard.

- FABRE (Jean), 1980 : *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Klincksieck.
- FERRIER (Jean-Louis), 1998 : *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau*, Paris, Hachette-littératures, coll. « Pluriel » [1^{re} édition : 1985].
- FIELD (Frank), 1975 : *Three French Writers and the Great War. Studies in the rise of communism and fascism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FROHOCK (W. M.), 1952 : *André Malraux and the Tragic Imagination*, Stanford, Stanford University Press.
- GENET (Claude), 1993 : *Pensées, Pascal 1670*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre-littérature », n° 42.
- GIDE (André), 1950 : *Littérature engagée*, Paris, Gallimard. [Textes réunis par Yvonne Davet.]
- GOLDMANN (Lucien), 1955 : *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard.
- GOUHIER (Henri), 1986 : *Blaise Pascal. Conversion et apologétique*, Paris, Vrin.
- GOULEMOT (Jean-Marie) et OSTER (Daniel), 1992 : *Gens de lettres. Écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve.
- GOYET (Thierry) et al., 1991 : *Pascal, Port-Royal*, Paris, Klincksieck.
- GROVER (Frédéric) et ANDRIEU (Pierre), 1979 : *Drieu La Rochelle*, Paris, Hachette.
- GUTWIRTH (Rudolf), 1996 : *La Morale et la pratique politique de Sartre*, Bruxelles, VUBPress.
- HOLLIER (Denis), 1982 : *Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».
- HOLLIER (Denis), 1993a : *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique ».
- HOLLIER (Denis) (dir.), 1993b : *De la littérature française*, Paris, Bordas.
- HOLLIER (Denis), 1995 : *Le Collège de sociologie (1937-1939)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais ».

- IDT (Geneviève), 1980 : « La "littérature engagée", manifeste permanent », dans *Littérature*, n° 39, octobre, p. 61-71.
- IRELAND (John), 1995 : *Sartre, un art déloyal. Théâtralité et engagement*, Paris, Jean-Michel Place.
- JAMESON (Fredric), 1961 : *Sartre : the Origins of a Style*, New Haven & Londres, Yale University Press.
- JAMESON (Fredric), 1974 : *Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature*, Princeton, Princeton University Press.
- JAMESON (Fredric), 1981 : *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press.
- JULLIARD (Jacques) et WINOCK (Michel) (dir.), 1996 : *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes, les lieux, les moments*, Paris, Éd. du Seuil.
- LAQUEUR (Walter) & MOSSE (George L.) (éds.), 1966 : *The Left-Wing Intellectuals between the Wars (1929-1939)*, New York, Harper Torchbooks.
- LARRAT (Jean-Claude), 1996 : *Malraux, Théoricien de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Écrivains ».
- LEIRIS (Michel), 1946 : *L'Âge d'homme*, précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1990.
- LOUBET DEL BAYLE (Jean-Louis), 1969 : *Les Non-Conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Éd. du Seuil.
- LOUETTE (Jean-François), 1995 : *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles ».
- LOUETTE (Jean-François), 1996 : *Sartre contra Nietzsche (Les Mouches, Huis clos, Les Mots)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Theatrum mundi-Monographie ».
- LYOTARD (Jean-François), 1996 : *Signé Malraux*, Paris, Grasset.
- MANDER (John), 1961 : *The Writer and Commitment*, London, Secker & Warburg.
- MARCEL (Gabriel), 1935 : *Journal métaphysique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 3^e éd.
- MASSEAU (Didier), 1994 : *L'Invention de l'intellectuel*

- dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires ».
- MARTINOIR (Francine de), 1995 : *La Littérature occupée. Les années de guerre 1939-1945*, Paris, Hatier, coll. « Brèves-Littérature ».
- MATHEWSON (Rufus), 1975 : *The Positive Hero in Russian Literature*, Stanford, Stanford University Press.
- MÉLY (Benoît), 1985 : *Jean-Jacques Rousseau. Un intellectuel en rupture*, Paris, Minerve.
- MOREL (Jean-Pierre), 1985 : *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- NADEAU (Maurice), 1970 : *Histoire du surréalisme. Documents sur-réalistes*, Paris, Éd. du Seuil.
- OELER (Rolf), 1996 : *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, Paris, Payot (trad. Guy Petitdemange et Sabine Cornille).
- ORY (Pascal), 1980 : *Nizan : destin d'un révolté*, Paris Ramsay.
- ORY (Pascal) et SIRINELLI (Jean-François), 1986 : *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin.
- ORY (Pascal), 1994 : *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris, Plon.
- PAULHAN (Jean), 1941 : *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1990.
- PÉRU (Jean-Michel), 1991 : « Une crise du champ littéraire français. Le débat sur la "littérature prolétarienne" (1925-1935) », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, p. 47-65.
- PINEAUX (Jacques), 1971 : *La Poésie des protestants de langue française (1559-1598)*, Paris, Klincksieck.
- POMMEAU (René), 1991 : *L'Europe des Lumières*, Paris, Stock.
- POMMEAU (René), 1969 : *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet.
- REDFERN (W. D.), 1972 : *Paul Nizan. Committed literature in a conspirational world*, Princeton, Princeton University Press.

- RIEUNEAU (Maurice), 1974 : *Guerre et Révolution dans le roman français (1919-1939)*, Paris, Klincksieck.
- ROBBE-GRILLET (Alain), 1963 : *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. de Minuit.
- ROBIN (Régine), 1986 : *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot.
- RONY (Olivier), 1993 : *Jules Romains ou l'Appel au monde*, Paris, Laffont, coll. « Biographies sans masque ».
- SAID (Edward W.), 1996 : *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Essais ».
- SAPIRO (Gisèle), 1999 : *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard.
- SARTRE (Jean-Paul), 1947 : *Situations, I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [réédité sous le titre : *Critiques littéraires*].
- SARTRE (Jean-Paul), 1948a : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- SARTRE (Jean-Paul), 1948b : *Situations, II*, Paris, Gallimard.
- SARTRE (Jean-Paul), 1964a : *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
- SARTRE (Jean-Paul), 1964b : *Situations, VI*, Paris, Gallimard.
- SARTRE (Jean-Paul), 1973 : *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- SARTRE (Jean-Paul), 1986 : *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard.
- SARTRE (Jean-Paul), 1990 : *Situations philosophiques (1939-1968)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- SARTRE (Jean-Paul), 1998 : *La Responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philosophie ».
- SCHALK (David L.), 1979 : *The Spectrum of Political Engagement. Mounier, Benda, Nizan, Brasillach, Sartre*, Princeton, Princeton University Press.
- SIRINELLI (Jean-François), 1988 : *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard.
- SIRINELLI (Jean-François, dir.), 1992 : *Histoire des droites en France*, 3 tomes (I. Politique ; II. Cultures ; III. Sensibilités), Paris, Gallimard, coll. « NRF-essais ».

- SIRINELLI (Jean-François), 1995 : *Deux Intellectuels dans le siècle. Sartre et Aron*, Paris, Fayard.
- STERNHELL (Zeev), 1972 : *Maurice Barrès et le Nationalisme français*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques.
- STERNHELL (Zeev), 1978 : *La Droite révolutionnaire (1885-1914). Les origines françaises du fascisme*. Paris, Éd. du Seuil.
- STERNHELL (Zeev), *Ni droite, ni gauche. L'idéologie fasciste en France*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
- SULEIMAN (Susan RUBIN), 1983 : *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.
- TEL QUEL, 1968 : *Théorie d'ensemble*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Tel Quel ».
- VIALA (Alain), 1985 : *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éd. de Minuit.
- WEBER (Eugen), 1995 : *La France des années 30. Tourments et perplexités*, Paris, Fayard.
- WINOCK (Michel), 1999 : *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points ».

المؤلف فى سطور:

وُلد سنة ١٩٧٠، متخصص فى الأدب الفرنسى خلال النصف الأول من القرن العشرين، وهو باحث فى جامعة لييج (بلجيكا) حيث ناقش أطروحته عن جان بول سارتر (نهايات الأدب : سارتر من العَرَضِيَّة إلى الالتزام، ١٩٢٨ - ١٩٤٧).

المترجم فى سطور:

ناقد وروائى من المغرب، كان أستاذًا محاضرًا بكلية الآداب، جامعة محمد الخامس، وانتخب ثلاث مرات رئيسًا لاتحاد كتاب المغرب (١٩٧٦-١٩٨٣). ترجم عددًا من الكتب عن الفرنسية.

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد بربوش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مانهو باتيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	شوقي جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كاريتتيكوفا	أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولمان	يوسف الأنطكى
٨- مشعل الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار چينيت	محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى
١١- مختارات شعرية	شيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المونين
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء (ج١)	مارتن برنال	يشرافه أحمد عثمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى وبدوى عبد الفتاح
٢١- خوذة وألف خوذة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢- منكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥- مشوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم النسوقى شتا
٢٦- بين مصر العالم	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- القنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	يشرافه جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	يدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مانهو باتيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفلاجيه - كلود كاين	عبد الستار الطوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانتقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بليغ
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	حصه إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحدائق	بول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

جمال عبد الرحيم	بريجيت شيفر	واحة سيوة وموسيقاها	٢٧-
أنور مغيث	ألن تورين	نقد الحداثة	٢٨-
منيرة كروان	بيتر والكوت	الحسد والإغريق	٢٩-
محمد عيد إبراهيم	آن سكستون	قصائد حب	٤٠-
عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد	بيتر جران	ما بعد المركزية الأوروبية	٤١-
أحمد محمود	بنجامين بارير	عالم ماك	٤٢-
المهدى أخريف	أوكتايفو پاث	الذهب المزوج	٤٣-
مارلين تادرس	الدوس هكسلى	بعد عدة أصياف	٤٤-
أحمد محمود	روبرت دينيا وچون قاين	التراث المغدور	٤٥-
محمود السيد على	بابلو نيرودا	عشرون قصيدة حب	٤٦-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج١)	٤٧-
ماهر جويجاتى	فرانسوا دوما	حضارة مصر الفرعونية	٤٨-
عبد الوهاب علوب	ه . ت . نوريس	الإسلام فى البلقان	٤٩-
محمد برادة عثمانى الميود ويوسف الأتلكى	جمال الدين بن الشيخ	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	٥٠-
محمد أبو العطا	داريو بيانوربا و.خ. م. بينياليستى	مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	٥١-
لطفي قطيم وعادل دمرداش	ب. نوثاليس و.س. روجسيفيتز ووجر بيل	العلاج النفسى التدعىمى	٥٢-
مرسى سعد الدين	ا . ف . ألنجتون	الدراما والتعليم	٥٣-
محسن مصيلحى	ج . مايكل والتون	المفهوم الإغريقى للمسرح	٥٤-
على يوسف على	جون بولكنجهوم	ما وراء العلم	٥٥-
محمود على مكى	فديريكو غرسية لوركا	الاعمال الشعرية الكاملة (ج١)	٥٦-
محمود السيد وماهر البطوطى	فديريكو غرسية لوركا	الاعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	٥٧-
محمد أبو العطا	فديريكو غرسية لوركا	مسرحيتان	٥٨-
السيد السيد سهيم	كارلوس مونيت	المحبرة (مسرحية)	٥٩-
صبرى محمد عبد الفتى	جوهانز إيتين	التصميم والشكل	٦٠-
بإشراف : محمد الجوهري	شارلوت سيمور - سميث	موسوعة علم الإنسان	٦١-
محمد خير البقاعى	رولان بارت	لذة النص	٦٢-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	٦٣-
رمسيس عوض	ألان وود	برتراند راسل (سيرة حياة)	٦٤-
رمسيس عوض	برتراند راسل	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	٦٥-
عبد اللطيف عبد الطيم	أنطونيو جالا	خمس مسرحيات أندلسية	٦٦-
المهدى أخريف	فرناندو ييسرا	مختارات شعرية	٦٧-
أشرف الصباغ	قالتين راسيوتين	تناشا العجوز وقصص أخرى	٦٨-
أحمد قزاد متولى وهريدا محمد فهمى	عبد الرشيد إبراهيم	العلم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	٦٩-
عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد	أوخينيو تشانج روبريچث	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	٧٠-
حسين محمود	داريو فو	السيدة لا تصلح إلا للرمى	٧١-
قزاد مجلى	ت . س . إليوت	السياسى العجوز	٧٢-
حسن ناظم وعلى حاكم	جين ب . تومبكتز	نقد استجابة القارئ	٧٣-
حسن بيومى	ل . ا . سيمينوفا	صلاح الدين والمالوك فى مصر	٧٤-

٧٥-	فن التراجيع والسير الذاتية	أنثريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جناك لاكن وإغواء التطيل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ نقد الألبى الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	يوريس أوسپنسكى	سعيد الفانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «ناقورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الفمري
٨١-	الجماعات المتخيلة	بنكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميغيل	ميغيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شبيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق يركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صابقى	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتقرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جينتز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	إساليب ومفاهيم المسرح الإسباني المعاصر	كارلوس ميغيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فينرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتنا الحب الأول والصحبة	سمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو بايخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زينقات وردة وقصص أخرى	نخبة	إيوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصياغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساغة العولمة	بول ميرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليت	رشيد بنحو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آباء (شعر)	عبد انوهاب المؤب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتول بريشت	عبد الفقار مكاوى
١٠٥-	منخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ناريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعور
١٠٧-	صورة الفنان فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون يولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنه ييجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرائم هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

- ١١٣- راية التمرد سادى پلانت
- ١١٤- مسرحيتا حصان كونجى وسكان المستع رول شوينكا
- ١١٥- غرفة تخفى المرء وحده فرجينيا رولف
- ١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا تلسون
- ١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد
- ١١٨- النهضة النسائية فى مصر بيث بارون
- ١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى أميرة الأزهرى سنبل
- ١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لغد
- ١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى
- ١٢٢- نظرية العبودية القديم والنموذج المثالى للإسلام جوزيف فوجت
- ١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية أنيتل ألكسندرو فنادولينا
- ١٢٤- الفجر الكاتب أوهام الرأسمالية العالمية جون جراى
- ١٢٥- التحليل الموسيقى سيدريك ثورپ ديفى
- ١٢٦- فعل القراءة فولفانج إيسر
- ١٢٧- إرهاب (مسرحية) صفاء فتحى
- ١٢٨- الأدب المقارن سوزان باستيت
- ١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة ماريا نولورس أسيس جاروت
- ١٣٠- الشرق يصعد ثانية أندريه جوندر فرانك
- ١٣١- مصر القديمة التاريخ الاجتماعى مجموعة من المؤلفين
- ١٣٢- ثقافة العولة مايك فينرستون
- ١٣٣- الخوف من المرايا (رواية) طارق على
- ١٣٤- تشريح حضارة بارى ج. كيمب
- ١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت ت. س. إليوت
- ١٣٦- فلاحو الباشا كينيث كونو
- ١٣٧- منكرات ضابط فى العملة الفرنسية على مصر جوزيف مارى مواريه
- ١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف أندريه جلوكسمان
- ١٣٩- باريسقال (مسرحية) ريتشارد فاچنر
- ١٤٠- حيث تلتقى الأنهار هوبرت ميسن
- ١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين
- ١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر
- ١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى ديرك لايدر
- ١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية) كارلو جولونى
- ١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية) كارلوس فورتيس
- ١٤٦- الورقة الحمراء (رواية) عيجيل دى لبيس
- ١٤٧- مسرحيتان تانكريد نورست
- ١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية إنريكى أندرسون إمبرت
- ١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس عاطف قصول
- ١٥٠- التجربة الإغريقية روبرت ج. ليتمان
- أحمد حسان
- نسيم مجلى
- سنية رمضان
- نهاد أحمد سام
- منى إبراهيم ومالة كمال
- ليس النقاش
- بإشراف: روف عباس
- مجموعة من المترجمين
- محمد الجندى وإيزابيل كمال
- متيرة كروان
- أنور محمد إبراهيم
- أحمد فؤاد بليغ
- سمحة الخولى
- عبد الوهاب علوب
- بشير السباعى
- أميرة حسن نويرة
- محمد أبو العطا وآخرين
- شمقى جلال
- لوريس بقطر
- عبد الوهاب علوب
- طلعت الشايب
- أحمد محمود
- ماهر شفيق فريد
- سحر توفيق
- كاميليا صبحى
- وجيه سمعان عبد المسيح
- مصطفى ماهر
- أمل الجبورى
- نعيم عطية
- حسن بيومى
- عدلى السمرى
- سلامة محمد سليمان
- أحمد حسان
- على عبدالرؤف الببى
- عبدالغفار مكاوى
- على إبراهيم منوفى
- أسامة إسبر
- متيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)	فرتان برودل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٢-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى آنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمساني
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكتجوى	عبدالعزیز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرتان برودل	بشير السباعي
١٥٩-	الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحي
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومي
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسبوي	ملاح عبدالعزیز محبوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (ج ١)	جورجون عارشل	باشراف: محمد الجوهري
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	جان لاکوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين التيفين والفلانين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	في عالم طاغور	رابندرناث طاغور	شكري محمد عياد
١٦٨-	دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	معنى الجمال	واقر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنري تروايا	حصه إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	القد الامريكي من الثلاثيات إلى الثمانيات	فنتسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والتبوع (شعر)	و.ب. بيتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحي العشري
١٨٤-	القاهرة: حالة لا تنام	هانز إيندورفر	لسوقي سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرتان	بدر الديب

سعيد الغانمي	بول دي مان	١٨٩- العلى والبصرة مقالات فى بلاغة النقد المعاصر
محسن سيد فرجاني	كونفوشيوس	١٩٠- محاورات كونفوشيوس
مصطفى حجازى السيد	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى
محمود علاوى	زين العابدين المراهى	١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (ج١)
محمد عبد الواحد محمد	بيتر أبراهامز	١٩٣- عامل النجم (رواية)
ماهر شفيق فريد	مجموعة من التقاد	١٩٤- مختارات من النقد الانجلو-امريكى الحديث
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	١٩٥- شفاء ٨٤ (رواية)
أشرف الصباغ	ثالثتين راسيوتين	١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية)
جلال السعيد الحفناوى	شمس العلماء شبللى النعمانى	١٩٧- سيرة الفاروق
إبراهيم سلامة إبراهيم	إدوين إمري وآخرون	١٩٨- الاتصال الجماهيرى
جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد	يعقوب لاندان	١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية
فخزى لبيب	جيرمى سيبروك	٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل
أحمد الأنصارى	جوزايا رويس	٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)
جلال السعيد الحفناوى	ألفاف حسين حالى	٢٠٣- الشعر والشاعرية
أحمد هويدي	زالمان شاراز	٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم
أحمد مستجير	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات
على يوسف على	جيمس جلايك	٢٠٦- الهولوية تصنع علماً جديداً
محمد أبو العطا	رامون خوتاسنديز	٢٠٧- ليل أفريقى (رواية)
محمد أحمد صالح	دان أوربان	٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	٢٠٩- السرد والمسرح
يوسف عبد الفتاح فرج	سنائى الغزنوى	٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر)
محمود حمدي عبد الفتى	جوناثان كلر	٢١١- فريديان نوسوسير
يوسف عبد الفتاح فرج	مرزيان بن رستم بن شروين	٢١٢- قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان
سيد أحمد على الناصرى	ريمون فلادر	٢١٣- مصر منذ قدم نابليون حتى رحيل عبدالناصر
محمد محبى الدين	أنتونى جينز	٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى طم الاجتماع
محمود علاوى	زين العابدين المراهى	٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم
نادية البنهاوى	سمويل بيكيت وهارولد بينتر	٢١٧- مسرحيتان طبيعيتان
على إبراهيم منوفى	خوليو كورتاتان	٢١٨- لعبة الحجلة (رواية)
طلعت الشايب	كانزو إيشجورو	٢١٩- بقايا اليوم (رواية)
على يوسف على	بارى پاركر	٢٢٠- الهولوية فى الكون
رفعت سلام	جريجورى جوزداتيس	٢٢١- شعرية كفافى
نسيم مجلى	رونالد جرائ	٢٢٢- فرانز كافكا
السيد محمد نقادى	بول فيرايتد	٢٢٣- العلم فى مجتمع حر
منى عبدالظاهر إبراهيم	برانكا ماجاس	٢٢٤- دمار يوغسلافيا
السيد عبدالظاهر السيد	جابريل جارشيا ماركيث	٢٢٥- حكاية غريق (رواية)
طاهر محمد على البربرى	بيفيد هريت لورانس	٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى

- ٢٢٧- المسرح الإسباني في القرن السابع عشر خوسيه مارييا نيث بوركي
- ٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن چانيت وولف
- ٢٢٩- مازق البطل الوحيد نورمان كيچان
- ٢٣٠- عن الباب والفقران والبشر فرانسواز چاكوب
- ٢٣١- التواهيل أو أنجيل الجديد (مسرحية) خايمي سالوم بيدال
- ٢٣٢- ما بعد المعلومات قوم ستونير
- ٢٣٣- فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي آرثر هيرمان
- ٢٣٤- الإسلام في السودان ج. سينسر تريمنجهام
- ٢٣٥- ليوان شمس تبريزي (ج١) مولانا جلال الدين الرومي
- ٢٣٦- الولاية ميشيل شويكفيتش
- ٢٣٧- مصر أرض الوادي روبين فيدين
- ٢٣٨- العولة والتحرير تقرير لمنظمة الانتكاد
- ٢٣٩- العربي في الأدب الإسرائيلي جيل رامراز - رايوخ
- ٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار كاي حافظ
- ٢٤١- في انتظار البرابرة (رواية) ج. م. كوتزي
- ٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض وليم إمبسون
- ٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١) ليفي بروفنسال
- ٢٤٤- الغليان (رواية) لورا إسكييل
- ٢٤٥- نساء مقالات إيزابيلا آديس وآخرون
- ٢٤٦- مختارات قصصية جابريل جارشيا ماركيث
- ٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر والتر أرمبرست
- ٢٤٨- حقل عدن الخضراء (مسرحية) أنطونيو جالا
- ٢٤٩- لغة التمزق (شعر) دراجو شتامبوك
- ٢٥٠- علم اجتماع العلوم دومنيك فينك
- ٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (ج٢) جورديون مارشال
- ٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية مارجو بدران
- ٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية ل. أ. سيمينوفا
- ٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة ديف روينسون وجودي جروفز
- ٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون ديف روينسون وجودي جروفز
- ٢٥٦- أقدم لك: ديكارت ديف روينسون وكريس جارات
- ٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة وليم كلي رايت
- ٢٥٨- الفجر سير أنجوس فريزر
- ٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور نخبة
- ٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (ج٢) جورديون مارشال
- ٢٦١- رحلة في فكر زكي نجيب محمود زكي نجيب محمود
- ٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية) إواردو مندوتا
- ٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن چون جرين
- ٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة هوراس وشلي
- السيد عبدالظاهر عبدالله
- ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
- أمير إبراهيم العمري
- مصطفى إبراهيم فهمي
- جمال عبدالرحمن
- مصطفى إبراهيم فهمي
- طلعت الشايب
- فؤاد محمد عكود
- إبراهيم الدسوقي شتا
- أحمد الطيب
- عنايات حسين طلعت
- ياسر محمد جادالله وعريس مديولى أحمد
- نادية سليمان حافنا وإيهاب صلاح فايق
- صلاح محجوب إدريس
- ابتنسام عبدالله
- صبري محمد حسن
- ياشرف صلاح فضل
- نادية جمال الدين محمد
- توفيق على منصور
- على إبراهيم منوفى
- محمد طارق الشرقاوى
- عبداللطيف عبدالحليم
- رفعت سلام
- مأجدة محسن أباطة
- ياشرف محمد الجوهري
- على بدران
- حسن بيومي
- إمام عبد الفتاح إمام
- إمام عبد الفتاح إمام
- إمام عبد الفتاح إمام
- محمود سيد أحمد
- عبادة كحيلة
- فاروجان كازانجيان
- ياشرف محمد الجوهري
- إمام عبد الفتاح إمام
- محمد أبو العطا
- على يوسف على
- لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وهنري جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودي
٢٦٨-	ديوان شعس تبريزي (ج٢)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم السوقي شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سي. باترسون	شوقي جلال
٢٧٢-	الأنيرة الأثرية في مصر	سي. سي. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأمم الاجتماعية والثقافية لعركة عمالي في مصر	جوان كول	عنان الشهاوي
٢٧٤-	السيدة ياربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكي
٢٧٥-	س. س. إليوت شاعرًا وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التمساني
٢٧٧-	الحيوانات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزي
٢٧٨-	البدائيات	إسحاق عظيموف	خريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوي
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس رولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	علي عبد الرعوف الببسي
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عثمان
٢٨٥-	رحلة خواجه حسن نظامي الدهلوي	حسن نظامي الدهلوي	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٣)	زين العابدين المراغي	محمود علاوي
٢٨٧-	الثقافة والعولة والنظام العالمي	أنتوني كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائي	ديفيد لودج	ماهر البطوطي
٢٨٩-	ديوان منوچهری الدامغانی	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج١)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج٢)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربي	روجر آلن	مجدي توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وويل موريز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بلوي
٢٩٧-	فن النحر بين اليونانية والسريانية	نيونيسيوس ثراكس ويوسف الاهوازي	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازي السيد
٢٩٩-	ثورة في التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروتوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج١)	لويس عوض	جمال الجزيري وبهاء جامين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروتوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج٢)	لويس عوض	جمال الجزيري و محمد الجندي
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودي جروفرز	إمام عبد الفتاح إمام

٢٠٢- أقدم لك: بوذا	جين هوب ويورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالايارته	صلاح عبد الصبور
٢٠٦- الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٢٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد باينزو وهوارد سليت	محمود مكي
٢٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز ويورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٢٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٢١٠- أقدم لك: يوتج	ماجي هايد ومايكل ماكجنس	محيي الدين مزيد
٢١١- مقال في المنهج الفلسفي	ر.ج كوانجورد	فاطمة إسماعيل
٢١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديوييس	أسعد حلیم
٢١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خاير بيان	محمد عبدالله الجعدي
٢١٤- مارسيل توشامب: الفن كعدم	چانيس مينيك	هويدا السباعي
٢١٥- جرامشي في العالم العربي	ميشيل برونديتو والطاهر لبيب	كاميليا صبحي
٢١٦- محاكمة سقراط	أي. ف. ستون	نسيم مجلي
٢١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨- الأدب الروسي في السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٩- صور نريدا	جايتري سبيفاك وكريستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١، ٢، ٣)	ليفي برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٢٢- وجهات نظر طيبة في تاريخ الفن الغربي	دبليو يوجين كليفياور	خالد مفلح حمزة
٢٢٣- فن الساتورا	تراث يوناني قديم	هاتم محمد فوزي
٢٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدي	محمود علاوي
٢٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كريستين يوسف
٢٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هايرماس	حسن صقر
٢٢٧- مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	نخبة	توفيق علي منصور
٢٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٢٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٢٣٠- كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شيرد	سامي صلاح
٢٣١- عندما جاء السريين وقصص أخرى	ستيفن جراي	سامية دياب
٢٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	علي إبراهيم منوفي
٢٣٣- الإسلام في بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالي ساروت	فتحى العشري
٢٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٢٣٧- فلسفة الولاء	چوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٢٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوي
٢٣٩- تاريخ الأدب في إيران (ج ٢)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠- اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٢٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمي
٢٤٢-	سلامان وأيسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامي	عبد العزيز يقوش
٢٤٣-	العالم البرجوازي الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤-	الموت في الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٢٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	پونه نداني	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدي	جمال الجزيري
٢٤٧-	الصبية الطاشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٢٤٨-	المتصوفة الاولين في الالب التركي (ج١)	محمد فؤاد كويريلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٢٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٢٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا روس	أحمد الانصاري
٢٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣-	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	علي إبراهيم منوفي
٢٥٤-	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	علي إبراهيم منوفي
٢٥٥-	التيارات السياسية في إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوي
٢٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعي
٢٥٧-	متون هرمس	تيموثي فريك وبيتر غاندي	عمر القاروق عمر
٢٥٨-	أمثال الهوسا العامة	نخبة	مصطفى حجازي السيد
٢٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشاروني
٢٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أنثريه چاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربيني
٢٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	ألان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٢٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبري محمد حسن
٢٦٤-	حدائق شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٢٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧-	القلم الجريء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبدالهادي رضا
٢٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد پرنس	عابد خزندار
٢٦٩-	المرأة في أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٢٧٠-	الفن والحياة في مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٢٧١-	المتصوفة الاولين في الالب التركي (ج٢)	محمد فؤاد كويريلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	علي إبراهيم منوفي
٢٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أنثريه شديد	حمادة إبراهيم
٢٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦-	القضب وأحلام السفين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إنوار الخراط
٢٧٧-	تاريخ الأدب في إيران (ج١)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

جمال عبدالرحمن	ستيل ياث	ملك في الحديقة (رواية)	٢٧٩-
شيرين عبدالسلام	جوتتر جراس	حديث عن الخسارة	٢٨٠-
رانيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	أساسيات اللغة	٢٨١-
أحمد محمد نادي	بهاء الدين محمد اسفنديار	تاريخ طبرستان	٢٨٢-
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	هدية الحجاز (شعر)	٢٨٣-
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	القصص التي يحكيها الأطفال	٢٨٤-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد علي بهزادراد	مشتري العشق (رواية)	٢٨٥-
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي	٢٨٦-
بهاء جاهين	جون بن	أغنيات وسوناتات (شعر)	٢٨٧-
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازي	مواظ سعدى الشيرازي (شعر)	٢٨٨-
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	تفاهم وقصص أخرى	٢٨٩-
عثمان مصطفى عثمان	إم. في. روبرتس	الأرشيفات والمدن الكبرى	٢٩٠-
منى الدروبي	مايف بينشي	الحافة الليكسية (رواية)	٢٩١-
عبداللطيف عبدالحليم	فرناندو دي لاجرانجا	مقامات ورسائل أندلسية	٢٩٢-
زينب محمود الخضيرى	ندوة لويس ماسينيون	في قلب الشرق	٢٩٣-
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	القوى الأربع الأساسية في الكون	٢٩٤-
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل نصيح	آلام سياوش (رواية)	٢٩٥-
محمود علاوى	تقى تجارى راد	السافاك	٢٩٦-
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتى شين	أقدم لك: نيتشه	٢٩٧-
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى وهوارد ريد	أقدم لك: سارتر	٢٩٨-
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفيتش وآلن كوركس	أقدم لك: كامى	٢٩٩-
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	مومو (رواية)	٣٠٠-
ممدوح عبد المتعم	زياودن ساردر وآخرون	أقدم لك: علم الرياضيات	٣٠١-
ممدوح عبدالمنعم	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	أقدم لك: ستيفن هوكينج	٣٠٢-
عماد حسن بكر	تودور شتورم وجوتفرد كولر	رية المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	٣٠٣-
ظبية خميس	ديفيد إبرام	تعويذة الحسى	٣٠٤-
حمادة إبراهيم	أنثريه جيد	إيزابيل (رواية)	٣٠٥-
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	المستعربون الإسبان في القرن ١٩	٣٠٦-
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	الأدب الإسباني المعاصر بقلم كتابه	٣٠٧-
عنان الشهاوى	جوان فوتشركج	معجم تاريخ مصر	٣٠٨-
إلهامى عمارة	يرتراند راسل	انتصار السعادة	٣٠٩-
الزواوى بغودة	كارل يوبر	خلاصة القرن	٣١٠-
أحمد مستجير	جينيفر أكرمان	همس من الماضي	٣١١-
ياشرف: صلاح فضل	ليفى بروكسسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)	٣١٢-
محمد البخارى	ناظم حكمت	أغنيات المتنقى (شعر)	٣١٣-
أمل الصبان	باسكال كازاتوقا	الجمهورية العالمية للأدب	٣١٤-
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش نورينمات	صورة كوكب (مسرحية)	٣١٥-
محمد مصطفى بدوى	أ. أ. رتشاربز	مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر	٣١٦-

- ٤١٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٥) رينيه ويليك مجاهد عبدالمنعم مجاهد
- ٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة في عصر العشقية جين هاثواي عيد الرحمن الشيخ
- ٤١٩- العصر الذهبي للإسكندرية جون مارلو نسيم مجلى
- ٤٢٠- مكرو ميخاس (قصة فلسفية) فولتير الطيب بن رجب
- ٤٢١- الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول روى متحدة اشرف كيلانى
- ٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١) ثلاثة من الرحالة عيدالله عبدالرازق إبراهيم
- ٤٢٣- إسرعات الرجل الطيف نخبة وحيد النقاش
- ٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) نور الدين عبدالرحمن الجامى محمد علاء الدين منصور
- ٤٢٥- من طاووس إلى فرح محمود طلوعى محمود علاوى
- ٤٢٦- الخفايش وقصص أخرى نخبة محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
- ٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية) باي إنكلان ثريا شلبي
- ٤٢٨- الخزنة الخفية محمد هوتك بن داود خان محمد أمان صافى
- ٤٢٩- أقدم لك: هيجل ليود سبنسر وأندرجى كروز إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣٠- أقدم لك: كانط كرستوفر وانت وأندرجى كليوفسكى إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣١- أقدم لك: فوكو كريس هوروكس ونهران جفتيك إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣٢- أقدم لك: ماكياقللى باتريك كيرى وأوسكار زاريت إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣٣- أقدم لك: جويس ديفيد نوريس وكارل فلتت حمدي الجابري
- ٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية دونكان هيث وجردى بورهام عصام حجازى
- ٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة نيكولاس زيريرج ناجى رشوان
- ٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١) فريدريك كويلستون إمام عبدالفتاح إمام
- ٤٣٧- رحلة هندي في بلاد الشرق العربي شبلى النعمانى جلال الحفناوى
- ٤٣٨- بطلات وخبايا إيمان ضياء الدين بييرس عايدة سيف الدولة
- ٤٣٩- موت المراهب (رواية) صدر الدين عيسى محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
- ٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة كرستن بروستاد محمد طارق الشوقاوى
- ٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية) أرونداتى روى فخرى لبيب
- ٤٤٢- حتشبسوت: المرأة الفرعونية فوزية أسعد ماهر جويجاتى
- ٤٤٣- اللغة العربية. تاريخها ومستوياتها ونظريها كيس فرستينج محمد طارق الشوقاوى
- ٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة لاوريت سيجورنه صالح علمانى
- ٤٤٥- حول وزن الشعر پرويز نائل خانلرى محمد محمد يونس
- ٤٤٦- التحالف الأسود ألكسندر كوكيرن وجيفرى سانت كليلر أحمد محمود
- ٤٤٧- ملحمة السيد ثراث شعبى إسباني الطاهر أحمد مكي
- ٤٤٨- الفلاحون (ميراث الترجمة) الأب عيروط محى الدين اللبان ووليم داوود مرقس
- ٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية نخبة جمال الجزيرى
- ٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية صوفيا فوكا وريبيكا رايت جمال الجزيرى
- ٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية ريتشارد أوزبورن وبيرون فان لون إمام عبد الفتاح إمام
- ٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية ريتشارد إيجيانتزى وأوسكار زاريت محيى الدين مزيد
- ٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة جان لوك أرنو حليم طوسون وقواد الدمان
- ٤٥٤- خمسون عاماً من السينما الفرنسية رينيه بريدال سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فريدريك كويلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	المورييسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكأن	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	البولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارتنى	حصبة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرقاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلى	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراخى والجودة البيئية	جارى م. بيرزسكى وآخرون	محمد السيد الفنة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرزاق إبراهيم
٤٧٢-	نون كيوخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	نون كيوخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موديس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض العبابب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج ولى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهى (مسرحية)	لاوشه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساي ون جى (مسرحية)	كو موروا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى مقحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبرت ياكس	رشيد بنحو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحميد عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبابى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسْرُل: الفلسفة علماً دقيقاً	إدموند هُسْرُل	محمود رجب
٤٩٠-	أسعار البيقاء	محمد قادى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفرقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى قارچيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الفضال
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج في النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفي
٤٩٥-	اللوبي	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصري
٤٩٦-	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج١)	إكوانو ياتولي	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والتنوع والنوع في الشرق الأوسط	نادية الطلي	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والتنوع في الشرق الأوسط الحديث	جويث تاكر ومارجريت مريونز	أحمد على بدوي
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والتنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	في طغولتي دراسة في السيرة الذاتية العربية	تيتز دوكي	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء في القرب (ج١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسي الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبد المنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (ج١)	مارتن هاينجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (ج٢)	مارتن هاينجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديماً (رواية)	آن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضي الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقي فهمي
٥٠٨-	الملوية بعد جلال الدين الرومي	عبد الباقي جلبنارلي	عبد الله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان في عصر سلاطين المماليك	أنم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الارملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولونوني	عبد الرزاق عيد
٥١١-	كوكب مرقع (رواية)	آن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائي	تيموثي كوريغان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمي
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومي عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد العداة	فدوى مالطي دوجلاس	فدوى مالطي دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان في علاج الإيمان	أرنولد واشنطنون ودونا بلوندي	مبيري محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات في المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٥٢٠-	الربع الفرنسي بمصر من الطم إلى الشروع	أحمد يوسف	أمل الصبيان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميت	عبد الوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا في تاريخها	أميركو كاسترو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٣-	الفن الليطلي الإسلامي والمذبح	باسيليو بايون مالبونانو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوي
٥٢٥-	مرسم صيد في بيروت وقصص أخرى	نيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرويل ووليم رانكين	محيي الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس ودوبرت كرمب	جمال الجزيري
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكي والماركسية	طارق علي وقل إيفانز	جمال الجزيري
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال في شعره الأردني	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	ريشه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٢١-	ما الذي حدث في حدث ١١ سبتمبر؟	جاءك بريدا	صفاء فحى
٥٢٢-	المغامر والمستشرق	هنرى لورنس	يشير السباعى
٥٢٣-	تعلم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٢٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيقرين لاجا	حمادة إبراهيم
٥٢٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكتجوى	عبدالعزیز يقوش
٥٢٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل منتجوتين واورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٢٧-	الحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٢٨-	النس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلز	محمد الحديدى
٥٢٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل -	محسن مصيلحى
٥٣٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	روح عباس
٥٣١-	هى تخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٣٢-	قصص مختارة من الألب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٣٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٣٤-	أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنتشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٣٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٣٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٣٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودى وأن كورس	جمال الجزيرى
٥٣٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبين ويورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٣٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتا جانز	جمال الجزيرى
٥٤٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٤١-	الموسيقى والعولة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٤٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الروف البمبى
٥٤٣-	مدخل لشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٤٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٤٥-	الإستراتيجية الأمريكية لقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٤٦-	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٤٧-	أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٤٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٤٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٥٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٥١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٥٢-	بلايين وبلايين	كارل ساغان	عزت عامر
٥٥٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاشيتو بينابيتتى	صبرى محمدى التهامى
٥٥٤-	عش الغرب (مسرحية)	خاشيتو بينابيتتى	صبرى محمدى التهامى
٥٥٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٥٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٥٧-	الوطن المقتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٥٨-	الأصول فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومي بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دبل الخليج الفارسي	سير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١-	تاريخ النقد الإسباني المعاصر	إيميليا دي ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب في زمن القراعة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: غرود	ريتشارد ايجناتس وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤-	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	سلاء الدين السباعي
٥٧٥-	الاقتصاد السياسي للعولمة	نجير وونز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثريانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشري محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومي ميزوكوشي	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكي	جون ماهر وجودي جرونز	محيي الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج ١)	جون فينر وبول سيجرجز	ياسراف: محمد فتحي عبد الهادي
٥٨١-	الحق في موتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود بولت آبادي	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزيث مالكموس وروي آرمن	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصيني	مجموعة من المؤلفين	عبد العزيز حمدي
٥٨٨-	أمنوتب الثالث	أنيس كابول	ماهر جويجاتي
٥٨٩-	تمبكت العجيبة	فيلكس بيبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدي عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالقواب على وسلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (ج ١)	محمد صبري السوربوني	مجدى عبد الحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليري	بكر الحلوي
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أماني فوزي
٥٩٥-	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج ٢)	إكوانو بانولي	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية في العالم	روبرت بيجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلو غرناطة	خوليو كارولاروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	يونالد ريدفورد	بيومي على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوي
٦٠٠-	الإسلام في التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان ثوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلي
٦٠٢-	ليوتار. نحو فلسفة ما بعد حداثة	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافي	آرثر أيزنجر	وقاء إبراهيم ورمضان بسطويسي
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج ١)	ياتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيرومكي (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمي
٦٠٦-	قصة البردي اليوناني في مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدني

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (ج١)	هارى سينت فيليبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (ج٢)	هارى سينت فيليبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المنجئة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيدىولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السباحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير (رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	مرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩١٧ إلى ١٩١٩	أليس بيسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبي	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعى
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نوار جها الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الحلوانى
٦٢٥-	الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	ياشرف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	لؤلؤس برامون	رائيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكرويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنسارى
٦٣٥-	التبثيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولنده	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	أكسياد	الأميرة أناكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر ويورين فان لون	ممدوح عبد المتعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الريبابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد دتيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سبهر نيمع	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وتقصص خرافية أخرى	جى دى موياسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	ديليسيبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود تروينكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطفاة (مسرحية)	إيريش كمستتر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	منعرج البستوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبد الحليم عبد الحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢-	رحلة إلى الجذور	داسو سالدبيار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امراة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وأنا راي هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوامل أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	ولفجانج انتش كليمن	جمال عبد الناصر ومحدث الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧-	الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألغن جولندر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العمالة	فريدريك جيمسون وماساو ميوشى	ليلي الجبالى
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	ول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بىكر	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولنوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إيتهاى سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤-	ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	باشراقه: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	باشراقه: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (ج١، ج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الأدب فى إيران (ج١، ج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	كارل لى بيكر	محمد شفيق غريال
٦٨١-	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستاتلى فاش	أحمد الشيمى
٦٨٢-	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٢-	سكين واحد لكل رجل (رواية)	تى. م. ألوكي	صبرى محمد حسن
٦٨٤-	الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (ج١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥-	الأعمال القصصية الكاملة (الممرء) (ج٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦-	امراة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوانى	ماجدة العناني
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوير وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف (مسرحية)	تادوش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتاين: حياته وخرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢-	أقدم لك: الوجوبية	ريتشارد أيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣-	أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حائيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤-	أقدم لك: فريدا	جيف كولينز وبيلى مايلين	حمدى الجابرى
٦٩٥-	أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندريجى كرون	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	أقدم لك: التحليل النفسى	إيثان وارد وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٧٠٠-	الكاتب وواقعه	ماريو بارجاس يوسا	بسمه عبدالرحمن
٧٠١-	الذاكرة والحدائق	وليم رود فيليان	منى البرنس
٧٠٢-	منوبة جوستيان فى: لغة الرومانى (ميراث الترجمة)	جوستينيان	عبد العزيز فهمى
٧٠٣-	تاريخ الأدب فى إيران (ج٢)	إدوارد جرانتيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤-	فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥-	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبد الحميد مذكور
٧٠٦-	الشجرة الوراثية وكتاب التحولات	چونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧-	أقدم لك: فالتر بينامين	هوارد كالبجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨-	فراغتة من؟	دونالد مالكولم ريد	رؤف عباس
٧٠٩-	معنى الحياة	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠-	الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	إيان هاتشبلى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١-	ليرة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢-	الإلياذة (ج١) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣-	الإلياذة (ج٢) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤-	حديث القلوب (ميراث الترجمة)	لامنيه	حنّا صاوه
٧١٥-	مر تقدم الإنكليز للمصريين (ميراث الترجمة)	إنمون ديمولان	أحمد فتحي زغلول
٧١٦-	جامعة كل المعارف (ج٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧-	جامعة كل المعارف (ج٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨-	جامعة كل المعارف (ج٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩-	مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة	م. جولبيرج	جميلة كامل
٧٢٠-	مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية	دونام چونسون	على شعبان وأحمد الخطيب

٧١١-	فلسفة المتكلمين في الإسلام (مج ١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لييب عبد الفتى
٧٢٢-	الصفحة وقصص أخرى	يشار كمال	المصطفى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيعنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	أليسار الفرويدى	بول روينسون	عبد الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	جون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	المويسكيون في المغرب	غيرمو غوثالين بوسنو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	ياجين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولة: تدمير العمالة والتمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية في إيران	صالح زيناكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قبرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مناساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بنوى
٧٣٤-	بونابرت في الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبيان
٧٣٥-	فن السيرة في العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكي
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوايت الطبيعية (مج ٢)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	مشرق من مصر ما قبل التاريخ إلى العصور الملكية	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩-	مشرق من الإمبراطورية الفارسية حتى العهد العباسى	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات السلطة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	دنى بهنسى
٧٤٣-	الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج ١)	جوزيف أ. شوميتز	حسن النعيمى
٧٤٧-	الاستعمارية في لغة السينما	تريفور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	إيكولوجيا لغات العالم	ل.ج. كالفيه	يائسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	ياشراقه أحمد عثمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج في تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عارورى
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والغرب	أنا مارى شيميل	عبد السلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسباني خلال القرن العشرين	أندرو ب. نيكى	على إبراهيم حنوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إثريكى خاربييل بوتشلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	پاتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولة	بروس روينز	عاطف عبد الحميد

٧٥٩-	النثر الأردني	مولوى سيد محمد	جلال الحفناوى
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١-	جيوب مثقلة بالحجارة (رواية)	فيرجينيا وولف	قاطمة ناعوت
٧٦٢-	المسلم عدواً و صديقاً	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ليونان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥-	ليونان خواجه الدهلوى (شعر تصوف)	خواجه مير برد الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تيري هنتش	غازى برو و خليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩-	أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار و منى زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريت جالدوس	صبرى التهامى
٧٧١-	السيد سيجوندو سومبرا	ريكارو جويرالديس	صبرى التهامى
٧٧٢-	بريخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى
٧٧٣-	دائرة المعارف الدولية (ج٢)	جون فيزر ويول ستيرجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٧٧٤-	الديمقراطية الأمريكية: التاريخ والتركيزات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصرى
٧٧٥-	مرآة العروس	تذير أحمد الدهلوى	جلال الحفناوى
٧٧٦-	منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧-	الانفجار الأعظم	جيمس إ. ليدسى	عزت عامر
٧٧٨-	صفوة المديح	مولانا محمد أحمد ورضا القادري	حازم محفوظ
٧٧٩-	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة ناكاهاشى
٧٨٠-	من أب الرسائل الهندية حجاز ١٩٢٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١-	الطريق إلى بكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢-	المسرح المسكون	مارفن كاراسون	جمال عبد المقصود
٧٨٣-	العولة والرعاية الإنسانية	تيك جورج وبول ويلنج	طلعت السروجى
٧٨٤-	الإساءة للطفل	ديفيد أ. وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥-	تأملات عن تطور فكاء الإنسان	كارل ساغان	سمير حنا صادق
٧٨٦-	الذنية (رواية)	مارجريت أتوود	سمير توفيق
٧٨٧-	العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨-	سر الأهرامات	ميروسلاف فرنر	خالد أبو اليزيد البلتاجى
٧٨٩-	الانتظار (رواية)	هاجين	منى النروى
٧٩٠-	الفرانكفونية العربية	مونيك بوتو	جيهان العيسوى
٧٩١-	المطور ومعامل المطور فى مصر القديمة	محمد الشيبى	ماهر جويجاتى
٧٩٢-	دراسات حول القصص القصيرة لإنريس ومطوف	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣-	ثلاث رؤى للمستقبل	جون جريشيس	رؤف وصفي
٧٩٤-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج٢)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٩٥-	مختارات من الشعر الإسباني (ج١)	نخبة	على عبد الرؤف الببى
٧٩٦-	أفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكى	حمزة المزينى

طلعت شاهين	نخبة	الرؤية في ليلة معتمة (شعر)	٧٩٧-
سميرة أبو الحسن	كاترين جيليرد وداقيد جيليرد	الإرشاد النفسى للأطفال	٧٩٨-
عبد الحميد فهمى الجمال	آن تيلر	سلم السنوات	٧٩٩-
عبد الجواد توفيق	ميشيل ماكارثى	قضايا في علم اللغة التطبيقي	٨٠٠-
بإشراف: محسن يوسف	تقرير نولى	نحو مستقبل أفضل	٨٠١-
شرين محمود الرفاعى	ماريا سوليداد	مسلمو غرناطة في الآداب الأوروبية	٨٠٢-
عزة الخميسي	توماس باترسون	التغيير والتنمية في القرن العشرين	٨٠٣-
درويش الطلوجى	دانييل ميراثيه-لجيه وجان بول ويلام	سوسيولوجيا الدين	٨٠٤-
طاهر البربرى	كانزو إيشيجورو	من لا عزاء لهم (رواية)	٨٠٥-
محمود ماجد	ماجدة بركة	الطبقة العليا المتوسطة	٨٠٦-
خيرى دومة	ميريام كوك	يحيى حقى: تشريح مفكر مصرى	٨٠٧-
أحمد محمود	ديفيد دابليو ايش	الشرق الأوسط والولايات المتحدة	٨٠٨-
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وجوزيف كروپسى	تاريخ الفلسفة السياسية (ج١)	٨٠٩-
محمود سيد أحمد	ليو شتراوس وجوزيف كروپسى	تاريخ الفلسفة السياسية (ج٢)	٨١٠-
حسن النعيمي	جوزيف أشومبيتر	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	٨١١-
فريد الزاهى	ميشيل مافيزولى	لابل العالم: الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية	٨١٢-
نورا أمين	أنى إرنو	لم أخرج من ليلى (رواية)	٨١٣-
أمال الروبى	نافتال لويس	الحياة اليومية في مصر الرومانية	٨١٤-
مصطفى لييب عبد الغنى	هـ. أ. والفسون	فلسفة المتكلمين (مج٢)	٨١٥-
بدر الدين عروكي	فيليب روجيه	العنق الأمريكى	٨١٦-
محمد لطفى جمعة	أفلاطون	مائدة أفلاطون: كلام في الحب	٨١٧-
ناصر أحمد وياتسى جمال الدين	أندريه ريمون	الحرفين والتجار في القرن ١٨ (ج١)	٨١٨-
ناصر أحمد وياتسى جمال الدين	أندريه ريمون	الحرفين والتجار في القرن ١٨ (ج٢)	٨١٩-
طانيوس أفندى	وليم شكسبير	هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	٨٢٠-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبد الرحمن الجامى	هملت بيكر (شعر)	٨٢١-
محمد نور الدين عبد المنعم	نخبة	فن الرباعى (شعر)	٨٢٢-
أحمد شافعى	نخبة	وجه أمريكا الأسود (شعر)	٨٢٣-
ربيع مفتاح	داقيد برتش	لغة الدراما	٨٢٤-
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب بوكهارت	مصر النهضة في إيطاليا (ج١) (ميراث الترجمة)	٨٢٥-
عبد العزيز توفيق جاويد	ياكوب بوكهارت	مصر النهضة في إيطاليا (ج٢) (ميراث الترجمة)	٨٢٦-
محمد على فرج	دونالد پ كول وثريا تركى	أهل ملروج: اليهود والمستشرقين والذين يتهمون بالملاحة	٨٢٧-
رمسيس شحاتة	ألبرت أينشتاين	النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	٨٢٨-
مجدى عبد الحافظ	إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى	مناظرة حول الإسلام والعلم	٨٢٩-
محمد علاء الدين منصور	حسن كريم بور	رق العشق	٨٣٠-
محمد النادى وعطية عاشور	ألبرت أينشتاين وليوپولد إنفلد	تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	٨٣١-
حسن النعيمي	جوزيف أشومبيتر	تاريخ التحليل الاقتصادى (ج٢)	٨٣٢-
معسن الدمرداش	فرتر شميدرس	الفلسفة الألمانية	٨٣٣-
محمد علاء الدين منصور	نبيع الله صفا	كنز الشعر	٨٣٤-

علاء عزمى	بيتر أوربان	٨٢٥- تشيخوف: حياة فى صور
ممدوح البستاوى	مرثيدس غارثيا	٨٢٦- بين الإسلام والغرب
على فهمى عبدالسلام	ناتاليا فيكو	٨٢٧- عناكب فى المصيدة
لينى صبرى	نعوم تشومسكى	٨٢٨- فى تفسير مذهب يوش ومقالات أخرى
جمال الجزيرى	ستيفارت سين ويورين فان لون	٨٢٩- أقدم لك: النظرية النقدية
فوزية حسن	جوتفولد ليسينج	٨٤٠- الخواتم الثلاثة
محمد مصطفى بدوى	وليم شكسبير	٨٤١- هملت: أمير الدانمارك
محمد محمد يونس	فريد الدين العطار	٨٤٢- منظومة مصيبت نامه (مج ٢)
محمد علاء الدين منصور	نخبة	٨٤٣- من روائع القصيد الفارسي
سمير كريم	كريمة كريم	٨٤٤- دراسات فى الفقر والعولة
طلعت الشايب	نيكولاس جويات	٨٤٥- غياب السلام
عادل نجيب بشرى	ألفريد أدلر	٨٤٦- الطبيعة البشرية
أحمد محمود	مايكل ألبرت	٨٤٧- الحياة بعد الرأس مالية
عبد الهادى أبو ريدة	يوليوس فلهاوزن	٨٤٨- تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة)
بدر توفيق	وليم شكسبير	٨٤٩- سونيئات شكسبير
جابر عصفور	مقالات مختارة	٨٥٠- الخيال، الأسلوب، الحداثة
يوسف مراد	كلود برنار	٨٥١- الطب التجريبي (ميراث الترجمة)
مصطفى إبراهيم فهمى	ريتشارد بوكنز	٨٥٢- العلم والحقيقة
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونانو	٨٥٣- السارة فى الأندلس: سارة المن والمسون (مج ١)
على إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونانو	٨٥٤- السارة فى الأندلس: سارة المن والمسون (مج ٢)
محمد أحمد حمد	جيرارد ستيتم	٨٥٥- فهم الاستعارة فى الأدب
عائشة سويلم	فرانثيسكو ماركيت يانو بيانويا	٨٥٦- القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى
كامل عويد العامري	أندريه برينتون	٨٥٧- نايجا (رواية)
بيومى قنديل	ثيو هومانز	٨٥٨- جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية
مصطفى ماهر	إيف شيمل	٨٥٩- السياسة فى الشرق القديم
عادل منبهي تكلا	فان بلمان	٨٦٠- مصر وأوروبا
محمد الخولى	جين سميث	٨٦١- الإسلام والمسلمون فى أمريكا
محسن الدمرداش	أرتور شنيتسلر	٨٦٢- بيفاء الكاكابو
محمد علاء الدين منصور	على أكبر دلفى	٨٦٣- لقاء بالشعراء
عبد الرحيم الرفاعى	دورين إنجرامز	٨٦٤- أوراق فلسطينية
شوقى جلال	تيرى إيجلتون	٨٦٥- فكرة الثقافة
محمد علاء الدين منصور	مجموعة من المؤلفين	٨٦٦- رسائل خمس فى الآفاق والأنفس
صبرى محمد حسن	بيثيد مايلو	٨٦٧- المهمة الاستوائية (رواية)
محمد علاء الدين منصور	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	٨٦٨- الشعر الفارسي المعاصر
شوقى جلال	روين لونبار وآخرون	٨٦٩- تطور الثقافة
حمادة إبراهيم	نخبة	٨٧٠- عشر مسرحيات (ج ١)
حمادة إبراهيم	نخبة	٨٧١- عشر مسرحيات (ج ٢)
محسن فرجاني	لاوتسو	٨٧٢- كتاب الطاو

٨٧٣-	معلمون لمدارس المستقبل	تقرير صادر عن اليونسكو	بهاء شاهين
٨٧٤-	النهر الخالد (مج ١)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٥-	النهر الخالد (مج ٢)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٦-	دراسات في الموسيقى الشرقية (ج ١)	هنري جورج فارمر	أمانى المنياوى
٨٧٧-	أدب الجدل والدفاع في العربية	موريتس شتيتشيدر	صلاح محجوب
٨٧٨-	ترحال في صحراء الجزيرة العربية (ج ١، مج ١)	تشارلز لوتى	صبرى محمد حسن
٨٧٩-	ترحال في صحراء الجزيرة العربية (ج ١، مج ٢)	تشارلز لوتى	صبرى محمد حسن
٨٨٠-	الواحات المفقودة	أحمد حسنين بك	عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه
٨٨١-	التنويريين وودهم في خدمة المجتمع	جلال آل أحمد	هويدا عزت
٨٨٢-	أغاني شيراز (ج ١) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٣-	أغاني شيراز (ج ٢) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٤-	تعلم الأطفال الصغار	باربرا تيزار ومارتن هيوذ	محمد رشدي سالم
٨٨٥-	روح الإرهاب	جان بودريار	بدر عروكي
٨٨٦-	الترجمة والإمبراطورية	دوجلاس روبنسون	ثائر ديب
٨٨٧-	غزليات سعدى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٨٨٨-	أزهار مسلك الليل (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت
٨٨٩-	سارترس (ميراث الترجمة)	وليم فوكنر	ميخائيل رومان
٨٩٠-	منتخبات أشعار فراغى	مخدومقلى فراغى	العصفصافى أحمد القطورى
٨٩١-	مقارنات مع الموتى	مارجريت أنود	عزة مازن
٨٩٢-	تاريخ المسيحية الشرقية	عزيز سوريال عطية	إسحاق عبيد
٨٩٣-	عبادة الإنسان الحر	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٨٩٤-	الطريق إلى مكة	محمد أسد	رفعت السيد على
٨٩٥-	وادي القوضى (رواية)	فريدريش دورينمات	يسرى خميس
٨٩٦-	شعر الضفاف الأخرى	نخبة	زين العابدين فؤاد
٨٩٧-	اختراق الجزيرة العربية	ديفيد جورج هوجارث	صبرى محمد حسن
٨٩٨-	الإسلام والعلم	برويز أمير على	محمود خيال
٨٩٩-	الدبلوماسية الفاعلة	بيتر مارشال	أحمد مختار الجمال
٩٠٠-	تيارات نقدية محدثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٩٠١-	مختارات من شعر لى جاو شينج	لى جاو شينج	عبد العزيز حمدي
٩٠٢-	آلهة مصر القديمة وأساطيرها	روبرت أرنولد	مروة الفقى
٩٠٣-	أفلام ومناهج (مج ١)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٤-	أفلام ومناهج (مج ٢)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٥-	تراث الهند	ج. ت. جارات	جلال السعيد الحقاوى
٩٠٦-	أسس الحوار في القرآن	هيربرت بوسه	أحمد هويدى
٩٠٧-	آرثر.. متعة الحياة (رواية)	فرانسواز جيرو	فاطمة خليل
٩٠٨-	الحلقة النقدية	بيفيد كوزنز هوى	خالدة حافد
٩٠٩-	الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	چووست سيميرز	طلعت الشايب
٩١٠-	بروميثيوس بلا قيود	دافيد س. ليتنس	مى رفعت سلطان

غبار النجوم	جون جريين	عزت عامر	٩١١-
ترجمات يحيى حتى (ج١) (ميراث الترجمة)	روايات مختارة	يحيى حتى	٩١٢-
ترجمات يحيى حتى (ج٢) (ميراث الترجمة)	مسرحيات مختارة	يحيى حتى	٩١٣-
ترجمات يحيى حتى (ج٢) (ميراث الترجمة)	ديزموند ستيوارت	يحيى حتى	٩١٤-
المرأة في أثينا: الواقع والقانون	روجر جست	منيرة كروان	٩١٥-
الجدلية الاجتماعية	أنور عبد الملك	سامية الجندى وعبدالعظيم حماد	٩١٦-
موسوعة كمبريدج (ج١)	نخبة	إشراف: أحمد عثمان	٩١٧-
موسوعة كمبريدج (ج٢)	نخبة	إشراف: فاطمة موسى	٩١٨-
موسوعة كمبريدج (ج٣)	نخبة	إشراف: رضوى عاشور	٩١٩-
خليل جبران: حياته وعمله	جين جبران و خليل جبران	فاطمة قنديل	٩٢٠-
له الأمر (رواية)	أحمدو كوروما	ثرثا إقبال	٩٢١-
المدرسيون في إسبانيا وفي المنفى	ميكيل دي إيبانثا	جمال عبد الرحمن	٩٢٢-
ملحمة حرب الاستقلال (شعر)	ناظم حكمت	محمد حرب	٩٢٣-
حتشيسوت: عظمة وسحر وغموض	كريستيان دي روش نويلكور	فاطمة عبد الله	٩٢٤-
رئيس الثاني: قرعون المعجزات	كريستيان دي روش نويلكور	فاطمة عبد الله	٩٢٥-
ترحال في صحراء الجزيرة العربية (ج١، ج٢)	تشارلز نوتى	هبرى محمد حسن	٩٢٦-
ترحال في صحراء الجزيرة العربية (ج١، ج٢)	تشارلز نوتى	هبرى محمد حسن	٩٢٧-
سجون الضوء	كيتى فرجسون	عزت عامر	٩٢٨-
نشأة الإنسان (مج١)	تشارلس داروين	مجدى المليجى	٩٢٩-
نشأة الإنسان (مج٢)	تشارلس داروين	مجدى المليجى	٩٣٠-
نشأة الإنسان (مج٣)	تشارلس داروين	مجدى المليجى	٩٣١-
حناق السحر في ثلاث الشعر (ميراث الترجمة)	رشيد الدين العمري	إبراهيم الشواربى	٩٣٢-
اللاهقراطية الشعرية	كارلوس بوسونيو	على منوفى	٩٣٣-
محنة الكاتب الأفريقى	تشارلز لارسون	طلعت الشايب	٩٣٤-
تاريخ الفن الألماني	فولكر جيبهارت	علا عادل	٩٣٥-
بيولوجيا الجحيم	إد ريجيس	أحمد فوزى عبد الحميد	٩٣٦-
هيا نحكى (قصص أطفال)	أحمد ندالو	عبدالحى سالم	٩٣٧-
الانطولوجيا السياسية منذ مارتن هيجر	بيتر يورديو	سعيد العليمى	٩٣٨-
سجن العقل	ستيفن چونسون	أحمد مستجير	٩٣٩-
اليابان الحديثة: قضايا وآراء	مجموعة مقالات	علاء على زين العابدين	٩٤٠-
الجماليات لم يولد بعد	أى كويشى أرماء	هبرى محمد حسن	٩٤١-
القرن الجديد	إريك هويسبوم	وجيه سمعان عبد المسيح	٩٤٢-
لقاء في الظلام	مختارات من القصص الأفريقية	محمد عبد الواحد	٩٤٣-
الكوتراياها	ياتريك زوسكيند	سمير جريس	٩٤٤-
لحلام بقطة جوال متفرد (ميراث الترجمة)	جان چاك روسو	ثرثا توفيق	٩٤٥-
الزار ومظاهره المسرحية في إثيوبيا	ميشيل ايريس	محمد مهدى قناوى	٩٤٦-
ما وراء المعنى والحقيقة	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة	٩٤٧-
أفريقيا منذ عام ١٨٠٠	رونالد أوليفر وأنتونى أتمور	فريد جورج بوى	٩٤٨-

٩٤٩-	مقبرة الصدا	أندريه فيش	نافع معلا
٩٥٠-	فى علم الكتابة	چاك بيريدا	منى طلحة وأنور مغيث
٩٥١-	الاتهام (رواية)	فريدريش دورينمات	عماد حسن بكر
٩٥٢-	العبد ومسرحيات أخرى	أميرى بركة	تعيمة عبد الجواد
٩٥٣-	مختارات من الشعر الإسباني (ج٢)	نخبة من الشعراء	على عبد الرحوف البمبى
٩٥٤-	الأمم الاجتماعية السياسة التوسعية لى عهد محمد على	فرد لوسون	عنان الشهاوى
٩٥٥-	الطب والأطباء	سيلفيا شيفولو	ماجدة أباطة
٩٥٦-	نعم، ليست لدينا نيوترونات	أ. ك. ديونى	سمير حنا صادق
٩٥٧-	الحركات الاجتماعية (١٧٦٨-٢٠٠٤)	تشارلز تلى	ربيع وهبة
٩٥٨-	أصوات على هامش الحرب	مريام كوك	صلاح حزين
٩٥٩-	الموريسكيون فى الفكر التاريخى	ميفيل أنخيل بونيس	وسام محمد جزد
٩٦٠-	محمد على الكبير	الأمير عثمان إبراهيم وكارولين وعلى كورخان	هدى كشروء
٩٦١-	شعر الرعاة (ميراث الترجمة)	مختارات من الألب اليونانى	محمد سقر خفاجة
٩٦٢-	منخل إلى الفلسفة	وليام جيمس إيرل	عادل مصطفى
٩٦٣-	منتخبات شعرية	حسن رضا خان الهندى	فاطمة سيد عبد المجيد
٩٦٤-	أصول التطرف	كيمبرلى بليكر	هبة روف وتامر عبد الوهاب
٩٦٥-	روح مصر القديمة	آنا روين	إكرام يوسف
٩٦٦-	ما وراء الطبيعة فى إيران (ميراث الترجمة)	محمد إقبال	حسين مجيب المصرى
٩٦٧-	فن الحرب (مج ١)	سون توى	هشام المالكى
٩٦٨-	عالم الخوارق	ج. كوير	كمال الدين حسين
٩٦٩-	التليفزيون خطر على الديمقراطية	كارل بوهر وجون كوتدرى	مجدى عبد الحافظ
٩٧٠-	ريما فى حلب ذات يوم وقصص أخرى	نخبة	أحمد الشيمى
٩٧١-	الألب الفارسى القديم (ميراث الترجمة)	پاول هوزن	حسين مجيب المصرى
٩٧٢-	الإسهامات الإيطالية فى عهد محمد على باشا	مقالات مختارة	عماد البغدادى
٩٧٣-	تطور فن المعادن الإسلامى	أولكر أرغين سوى	الصفصافى أحمد القطورى
٩٧٤-	فكرة التطور عند فلاسفة الإسلام	مجدى عبد الحافظ	هدى كشروء
٩٧٥-	وقائع انتحار موظف عمومى	ميشيل بيرس	حسن عبد ربه المصرى
٩٧٦-	تقهم ذهنية مدمن المسكرات	أرنولد لودفيج	صبرى محمد حسن
٩٧٧-	التعبير عن الانفعالات فى الإنسان والحيوانات	تشارلس داروين	مجدى الملىجى
٩٧٨-	الإسلام خواطر وسوانح (ميراث الترجمة)	الكونت هنرى لى كاسترى	أحمد فتحى زغلول باشا
٩٧٩-	الألب والالتزام من ياسكال إلى سارتر	يونوا دونى	محمد برادة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

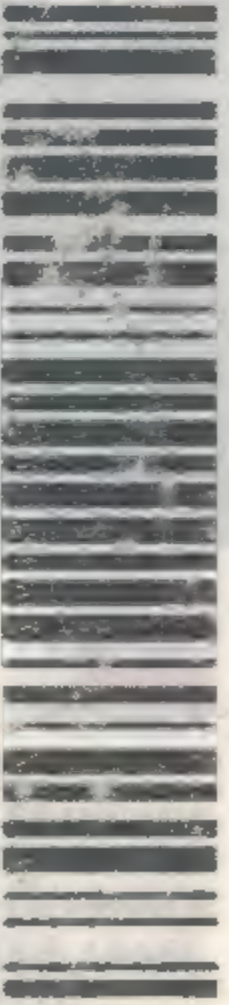
رقم الإيداع ٢١٧٨١ / ٢٠٠٥

الأدب والسياسة

في جميع العصور، ظهر عند رجال الأدب اهتمام بالسياسة اتخذ اشكالا متنوعة غالبا ما يعاد ابتكارها بحسب المناسبات والظروف. لماذا، منذئذ لاحق سؤال الالتزام بقوة كتاب القرن العشرين؟ ذلك أن الحداثة - إذا استعرنا عبارة بودلير - قد "نزعت السياسة" عن الكتاب، وحينئذ كف الالتزام عن أن يكون بديهية محسوسا بها ومتقاسمة بين الجميع. لقد أصبح ظلا يشمل الأدب برمته، في ركاب ثورة أكتوبر ١٩١٧، كيف نتصور أدبا غائبا عن الجدل وعاجزا عن أن يكون موصولا بالتاريخ والزمن الحاضر؟ لكن، أيضا، كيف نحفظ للحدث الأدبي المتحرر، في مبدئه، من السياسى وإرغاماته، خصوصيته النوعية واستقلاليته؟

إن هذا الكتاب، أكثر من تاريخ سياسى للكتاب، يسعى بالأحرى إلى فهم كيف تم التفاوض، من خلال الالتزام، فى العلائق والحقل السياسى.

Bibliotheca Alexandrina



0547750

FCC

